الميتا لغة في شعر أمل دنقل

ديوان " أوراق الغرفة ٨ " نموذجا

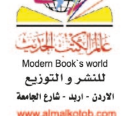
دراسة سيميائية تحليلية



الدكتور

لحسن عزوز

أستاذ النقد الأدبي المعاصر



2018

لحسن عزوز

الميتا لغة في شعر أمل دنقل

2018





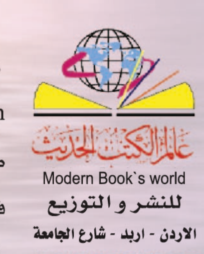
Meta language in poetry
Amal Dunkul collection of of the
Chamber No. 8 model
Analytical Semiotics Study

من المؤكد أن الدراسات الأدبية والنقدية عبر أحقاب طويلة كانت وما تزال تتعاطى حسب نظريات وإشكاليات وزمكانيات مختلفة مع النص أو المنتوج الأدبي الراهن والقديم بشكل يفتقر إلى الحكمة والحقيقة و بصفة تقربك من الحقيقة الروحية عند هذا المعدن الأخلاقي الروحي بطبيعته السليمة في الكثير من الأوقات طبعا؛ لكن الخيط الخفي في دائرة الصراع الأدبي النقدي الذي أشرنا إليه أيضا لا زال وسيبقى في حاجة ماسة وملحة إلى "عملية تفجير داخلية"؛ بمعنى أنه كتلة عضلية وفكرية عند المبدع، في ساعته نابضة، بحيوية حسية غير مرئية يتسنى لعقلية مادية ثابتة الحركة، أن تتعاطى بمرونة بين جداول وفجاج نظريات عديدة أغلبها تتخذ موقفا إلغائيا لبعضها البعض، وذلك في سبيل تحقيق ذاتية خاصة، هي في الحقيقة الأولى عدائية بالمفهوم البسيط والغائية بالعمق الدلالي للكلمة؛ أي أنها لا تقوم على تفجير هذه الثروة الأدبية والفكرية والروحية، قدر ما تحاول من خلال النص نفسه إلغاء الآخر وإثبات الواحد، وبهذه الصفة أو الطريقة، يكون العمل داخل هذا الإطار يحمل شوائب عديدة، تزيد من إسدال ضبابية أكثر على النص، وبذلك يكون حافز الابتعاد عنه وعدم فهمه، عنصرا فاعلا

facebook.com/modernworldbook



هاتف: 0096227272272 - فاكس: 0096227269909
almalktob@yahoo.com - almalktob@hotmail.com
ص.ب: (3469)/ الرمز البريدي: (21110)
فرع ثاني: جدارا للكتاب العالمي- هاتف: 0785459343
خلوي: 0795264363





الميتا لغة في شعر أمل دنقل

ديوان " أوراق الغرفة 8 " نموذجا

دراسة سيميائية تحليلية

الدكتور

لحسن عزوز

أستاذ النقد الأدبي المعاصر

جامعة الشهيد حمة لخضر

قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات الوادي الجزائر

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2017

مقدمة

من المؤكد أن الدراسات الأدبية والنقدية عبر أحقاب طويلة كانت وما تزال تتعاطى حسب نظريات وإشكاليات وزمكانيات مختلفة مع النص أو المنتوج الأدبي الراهن والقديم بشكل يفتقر إلى الحكمة والحقيقة و بصفة تقربك من الحقيقة الروحية عند هذا المعدن الأخلاقي الروحي بطبيعته السليمة في الكثير من الأوقات طبعا؛ لكن الخيط الخفي في دائرة الصراع الأدبي النقدي الذي أشرنا إليه أيضا لا زال وسيبقى في حاجة ماسة وملحة إلى "**عملية تفجير داخلية**"؛ بمعنى أنه كتلة عضلية وفكرية عند المبدع، في ساعته نابضة، بحيوية حسية غير مرئية يتسنى لعقلية مادية ثابتة الحركة، أن تتعاطى بمرونة بين جداول وفجاج نظريات عديدة أغلبها تتخذ موقفا إلغائيا لبعضها البعض، وذلك في سبيل تحقيق ذاتية خاصة، هي في الحقيقة الأولى عدائية بالمفهوم البسيط وإلغائية بالعمق الدلالي للكلمة؛ أي أنها لا تقوم على تفجير هذه الثروة الأدبية والفكرية والروحية، قدر ما تحاول من خلال النص نفسه إلغاء الآخر وإثبات الواحد، وبهذه الصفة أو الطريقة، يكون العمل داخل هذا الإطار يحمل شوائب عديدة، تزيد من إسدال ضبابية أكثر على النص، وبذلك يكون حافز الابتعاد عنه وعدم فهمه، عنصرا فاعلا

من هنا لا أريد سرد نظريات ولا ذكر أسماء لأشخاص، قدر ما أحاول أن أستجمع أرائي و أفكاري، وأقترب من دراستي وتناولي إلى هذا الديوان وأحقق ما أسميته "**تفجير النص**"؛ وهو تحقيق لأفكار كثيرة، ويتجلى كل هذا في ذلك الوشاح من الرمز والحدس المترى لذهنية الإنسان والمتدفق بالنور الكاشف عن حقيقة الواقع وكيانه المضطرب عبر تاريخ الإنسانية.

والرمز بهذا يعد عنصرا هاما من عناصر التصوير والكشف الدقيق المؤثر في الشعر العربي المعاصر؛ ورافدا قويا من روافده المختلفة، فضلا عن هذا فإن الرمز به تتكثف الصور وتتعمق الدلالات وتتشعب تشعب الحياة نفسها وتشحن اللغة والنص بظلال عديدة لا تكفي قراءة واحدة لاستيعابها؛ إن أساسه الجنوح نحو الإيغال والاستبطان و"**الحوار الخلاق**" بين النص والقارئ، حوار من خلاله يستكشف دهاليز النصوص ويضيء عتمتها ويستشرف آفاقها.

بغض النظر عن أي مفهوم فلسفي أو افتراء أو تعصب، وشوفينية أقول وببساطة نقدية وأقرب إلى الموضوعية والعقلانية بطبيعة الحال وحسب المكون والمتكون الفكري، أن القارئ منتج للغة منفتح على نصوص ذاكراتية ثقافية تتفاعل مع ذاكرة النص ذاته ولغته المتعالية وانا هنا أحاول ان أكون روحا متفاعلة متأزمة مع هاته الدراسة النقدية والتحليلية لهذا الديوان الذي اخترته، وهو آخر ديوان عند الشاعر **أمل دنقل** وهي نهاية وقفة تأملية بالنسبة له ونقطة نهاية لحياته كإنسان من جهة وكمشروع أدبي من جهة أخرى، فالديوان يحمل عنوان "**أوراق الغرفة** 8" وهي نقطة أريد إيضاحها، فتسمية الديوان بهذا الاسم لم يكن من

الشاعر نفسه ولكن من طرف زوجته التي قامت بجمع هذه القصائد التي تركها زوجها الشاعر وأغلبها عبر مسودات متناثرة هنا وهناك.

إذا من هذه النظرة الأحادية والمحايدة ومن هذه الزاوية التي ارتأيتها كدارس ومتناول لهذا الكم الإبداعي؛ ومن خلال الاتجاه العميق عند هذا الشاعر النحات بكل المقاييس بالنسبة إلي على الأقل؛ ومن خلال أسلوبه المركب والمعقد أحببت وفضلت أن أجري تجربتي، حيث أني تفاعلت مع سيرة المبدع و سيرة نصه محاولة مني في تفجير هذا النص الديواني إذا ترجمه الاصطلاح، وأن أتفاعل من خلاله كأدوات تحليلية برؤياي وبحدسي الخاص في ذائقة جمالية ساحرة مع نص دنقلي مثير.

ويرجع اختياري لشعر أمل دنقل موضوعا لهذه الدراسة، كذلك إلى علاقتي الحميمة بشعر هذا الشاعر وولعي المفرط بما فيه من خصوصية في الأداة وعبقرية في المعنى أتاحت له القدرة على الإبداع والشمولية في النظرة، تدعمها بصيرة ودقة في رصد الظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية، كما أن هذا الشاعر على الرغم من تفرده بالنظرة إلى الأشياء وقدرته التخييلية البارعة لم يحظ باهتمام النقاد والدارسين، باستثناء بعض الدراسات السريعة التي لا تنهض في جملتها دليلا على أصالة وعبقرية الإبداع لدى هذا الشاعر، ولبكارة هذا المجال فقد ارتأيت أن يكون موضوع الدراسة (**الميتا لغة في "ديوان الغرفة 8"** للشاعر أمل دنقل، **دراسة سيميائية جمالية**)، لما يتمتع به الشاعر من ثقافة واسعة في مجالات متعددة، وواقعية في الكتابة وإحساس مرهف بقضايا العصر.

إن طبيعة الرمز الذي شاع استخدامه في نقدنا العربي، قد تبنته جل الدراسات النقدية والجمالية المعاصرة، في دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه، مما حرك في نفسي موجة من الاهتمام، بهذا المصطلح فدأبت على دراسة الكتب المتخصصة من أجل فهمه وسبر أغواره، وخلصت إلى نتيجة، هي أنه بالإمكان التعامل مع المصطلح في إطار نقدي أوسع، وبشكل أكثر شمولية. وهذه المسألة حدت بي إلى الإطلاع على ما استطعت أن تقع عليه يدي من الدراسات المتخصصة التي اتخذت الرمز عنوانا لها بالدرس والتحليل.

ومن بين هذه الدراسات التي تناولت الشاعر أمل دنقل: (البنيات الدالة في شعر أمل دنقل) للكاتب عبد السلام المساوي وكتاب (أمل دنقل شاعر على خطى النار) للكاتب أحمد الدوسري وكتاب (صورة الدم في شعر أمل دنقل) للكاتب منير فوزي وكتاب (التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ل: جابر قميحة – المدينة في الشعر العربي المعاصر ل: مختار علي أبو غالي – لغة الشعر ل: رجاء عيد) ومع ما تحمله الدراسات من سمة نقدية وجمالية، أقدرها إلى أنها لم تلتفت إلى الجوانب العميقة و الدلالات المفتوحة المتعددة للرمز. والرمز في شعر أمل دنقل كدراسة مستقلة متكاملة؛ لم يتناولها الدارسون – في حدود علمي – لأن موضوع الرمز بتقسيماته المعاصرة قد تعددت وتفرعت جزئياته إلى اعتبار القارئ ليس بحال من الأحوال سلبيا في تعامله مع النصوص بآفاقها المفتوحة الرمزية، بل هو خلافا للمعتقد الشائع خطأ بين

الناس، يبذل حيال النص مجهودا لا يخلو في معظم الأحيان من "إرهاق"، فالقارئ المعاصر يقيم دائما وأبدا مع النص حوار ينتهي إلى إنتاج مركب متعدد من المعاني، فتنتج علاقة إنشاء وإبداع وصبر في القـراءة والتـذوق والمعايشة؛ وهذا ما افتقدته الدراسات السابقة.

مشكلة البحث بدأت عندي منذ أمد بعيد، حيث كانت النتيجة التي أخرج بها من كل عمل نقـدي وقع في متناول يدي، وذلك المفهوم الذي يقود إلى حتمية واحدة، هي أن المتناول للموضوع يفتقد إلى إنسانية الاقتراب من حقيقة الروح للرمز، ضمن مرحلة مشروع قصيدة كانت أو ديوان، وهي ما يسقط من بين يديه قيمة ثمينة وهامة؛ وهي اختراقه للزمان والمكان وصولا إلى جوهر المعنى المـراد عنـد المبـدع حيـث تـشكله رواسب شعورية و أخرى لا شعورية وهي سلبية خطيرة إلى أبعد الحـدود في معنـى البحـث والوصـول إلى أقرب نقطة تلاقي بين الدارس والناقد والمبدع وهي بذلك في نفس الوقت أجمل وأثمـن مـا يمكـن الوقـوف عليه والوصول إليه! في ظل كم هائل من المعلومات والمعارف هـي في متنـاول الـشاعر؛ خـصوصا الآن ... ومن جهة أخرى و من حيث نمتلك عدم التوازن في العقلية الإبداعية المـستقلة وفي ظـل الثقافـة الغالبـة بمـا تترتب عليه الشخصية الضعيفة شكلا ومضمونا عند معظم الـشعراء والمبـدعين بـصفة قريبـة إلى عموميتهـا وهذه في حد ذاتها تصنيف إشكالية داخل إشكالية البحث نفسه.

ومن هنا تأتي دراستنا تفسيرية، تحليلية، ونفسية معمقة، قدر الإمكان لدوافع الرمـز عنـد الـشاعر وأسبابه وظروفه ودرجات فضاءاته الرؤياوية والحد الأدنى والأقصى الذي بدأ منه وآب إليـه وهـي أسـئلة عديدة ومتعددة، تجمع بين الشخصية والثقافة والزمان والمكان والأماكن والمناصـب الـتي كانـت محطـات في حياة المبدع والتي لها تأثيرها السلبي أو الإيجابي والذي في حد ذاتـه يتولـد عنـه اتجـاه مـوازي أو معـاكس في تكوين خيوط البحث برمته من بدايته إلى نهايته وما يعطينا القدرة في هذه القضية بالوقوف على تحديد مدى الثوابت والمتغيرات في وعي الشاعر السياسي، وهذه النقطة تفرضها علينا المرحلة الـتي عـاش فيهـا الـشاعر ومدى أثرها على نفسه، التي بدورها مؤثرة وبشكل مباشر على إنتاجه ولذا تتولد آفاق أخرى تحدد دلالات ربما جديدة في أساليب البحث الروحي والتحليل النفسي وهو هدف الدراسة وشغلها الـشاغل مـن بـدايتها إلى نهايتها مع قلب كل المفاهيم الكلاسيكية في تفسير بعض الأشياء التي سبق تفسيرها.

حيث كان البحث والدراسة، في حد مفهومها العام لا تتوقف عند نقطة ولا تكتفي بمفهوم خاص؛ وهذا ما يدل على أن دراستنا سوف تكون ذات آفاق غـير محـدودة ولا مقننـة وتـترك مفتوحـة، تتـشكل في إطارها العام؛ هو أقصى درجة يمكننا الوصول إليها.

إن سبب تناولنا كل المفاهيم السابقة حسب المعطيات التي ذكرناها في جدوى دراستنا هذه يترتـب علينا حول توضيح مغزى الدراسة و مقدار نضجه فيها، وهي تأخذ منحى تفسيريا لأهم شيء ضمن الـنص وهو – الرمز – أي تأشيرة في دروبها اللغوية والمعنوية بما تقتضيه المقاييس وقواعد النقدية الأصيلة.

واختصصنا الرمز لأن كل الذي سبق من وجهة نظري لم يكن كمًا كافيا و لا كيفا يعتمد عليه و إن كان مرجعا لا بد أن نعود إليه و ذلك لما تقتضيه الضرورة في مثل هذا النوع من الدراسات المعقدة، و المركبة و المحبوكة و الدالة على ما نريد منها.

وقد انفتح هذا البحث، على أكثر من منهج نقدي؛ على اعتبار أن اللغة الأسلوبية الشاعرية المعاصرة؛ هي لغة علامات ذات محمولات جديدة، وبالتالي فالنص كله يصبح علامة من العلامات الدالة من حيث الشكل في بنائه الجديد المنطوي، على التجربة الباطنية المرتبطة بالوجود الإنساني وبالرؤية التأملية ذات الاتجاهات الفكرية والفلسفية، مما جعل النص المعاصر نصا توالديا لا يبدأ من بداية محددة، وينتهي عند نقطة محددة؛ إنه نص الانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة، إن النص أثر وأفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النصوص الغائبة، مشكلة فضاء من المدلولات والرموز يمنحه إمكانيات قرائية لا متناهية؛ فآثرت بهذا أن أستعين بالمنهج النفسي التحليلي؛ فالذات معبر لفهم النص الشعري على اعتبار أن النفس هي المصدر الأساس والرئيس في فهم التجربة الفنية. واستعنت كذلك بالمنهج السيميائي، في تتبع بنى التوتر في النصوص وعلاقتها بلغة الشاعر ورموزه وصوره وإسقاطاته وأدائه التشكيلي النحتي؛ وهذا على اعتبار أن التحليل السيميائي؛ هو منهج النصوص التأويلية الذي يشكل السؤال الأكثر إلحاحا في الوعي النقدي الحداثي؛ فيلامس ويستبطن النص الشعري المعاصر؛ محاولا اختراق حدودها؛ لا للقبض على المعنى الواحد بل لتحقيق اختبارات الحدس والتأمل والتوقع وذكاء القارئ؛ فالنص هو المبدع في كينونة الذات، وما القارئ إلا ذات أخرى تبحث عن نص جديد آخر مما يفتح المجال الواسع أمام منهجا أسلوبي، سيميائي تحليلي، فيه الكثير من الانفتاح؛ ويتبلور من خلال سؤال القلق.

وفي النهاية قد قسمت البحث إلى مدخل وفصول ثلاثة. فالمدخل يتحدث عن الرجل والشاعر محددا أبعاد طاقته الشعرية والمحاور الأساسية التي تدور حولها تجربته.

أما الفصل الأول فقد تناولت فيه: المفهوم الديني وبكائية الروح. ومع غرابة العنوان إلا أنه المعبر على أضابير الحالة النفسية التي يتكون منها مشروع الديوان والذي يعبر على ما نفهمه ونعلم به، حيث أن هذا الشاعر، يعرف وعن يقين أنه محكوم عليه بالموت فبالتالي تتحول الأفكار تحولا سريعا وغريبا قد يصل بالشاعر إلى معارضة كل أفكاره السابقة؛ فالمفهوم الديني يحدد الماضي وحوصلة الروح تحقق الحاضر.

وينقسم هذا الفصل إلى عنوانين فرعيين:

أ- دوافع الرمز: لا أذكر قصائد هنا بعينها من الديوان وإن كنت قد حددت ذلك ولكن قد تتطور الدراسة، وهي مفتوحة إلى أن تتشابك وتتقاطع عبر إطار الدراسة العام، إذن فمفهوم دوافع الرمز ضمن الفصل الأول هو اتجاه نقدي داخل العمل ككل يفسر أسباب الرمز ومن أين استقيت و لماذا

و ما المطلوب منه وإلى أين وصل وماذا حقق؟. وتبرز هاته الأسئلة وتطفو الدوافع من خلال قصائد (ضد من – زهور – السرير – لعبة النهاية).

ب- روحية الرمز: ويعني مدى صلاحية الرمز وبقائه مستقبلا، وذلك ما يحدد أزلية الشاعر وارتقاءه إبداعيا بمعنى آخر هلامية الرمز ومائيته حيث يأخذ شكل العصر الذي يقبل عليه دون اهتزاز والبقاء على مستوى تأدية دوره كما رسم لأجله. وتتجسد من خلال قصائد (ديسمبر – الطيور – الخيول – مقابلة خاصة مع ابن نوح – خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين).

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه: المعتقد و استشراف المشروع الإنساني، وهو ما بصمه الشاعر عبر مشوار الديوان بشكل عام حيث وصوله إلى الاقتناع الكامل به وبالوقوف عليه كمعتقد ثابت روحيا وماديا وبالتالي هما أهم عنصرين يتم الإعلان عنهما بصراحة وبتلقائية ودون الزحزحة عنها كثابتين أساسيين يحددان في خاتمة المطاف مدى التأثر الوجداني بالعقيدة والمعتقد، والمعتقد ينفلت من دائرة العقيدة المطلقة إلى كل ما نؤمن به من تيارات فكرية في حدود الثوابت العامة بشكل مؤكد لسلامتها الروحية.

وقد قسمت الفصل الثاني إلى عنوانين فرعيين كذلك:

أ- المخاض عند الشاعر وبزوغ الرمز: وهذا ما يوثقنا ويربطنا بطريقة مباشرة بعنوان الفصل نفسه حيث يتم في هذا الباب إعطاؤنا الفرصة والقدرة على دراسة العالم النفسي عند الشاعر من جهة خاصة، انطلاقا من مكوناته وخلفياته السياسية بحكم المرحلة التي عاش فيها وتوابعها الثقافية التي كونت هذا المفهوم لديه والمخاض الذي ينطبخ وينصهر فيه وبه وعليه الشاعر، هو تلك الحقيقة الغائبة التي بها ومن خلالها يتكون ما نسميه حالة الاستعداد عند الشاعر لاتخاذ الموقف والتي تربطنا ارتباطا كليا ببزوغ الرمز الذي بدوره يحدد الموقف ثم بزوغ الرمز ما يعطينا الفرصة على تحديد وتقييم الرمز نفسه ودراسته. والعملية مركبة جدا ومرتبطة إلى أقصى حد. ويتجلى هذا في قصيدتين (بكائية لصقر قريش – قالت امرأة في المدينة).

ب- متحكمات الرمز: وتمثلت في قصيدة واحدة خصصت إلى "محمود حسن إسماعيل في ذكراه الرابعة"، كنموذج خاص تحت غطائه العام والذي يعني كل فصول الدراسة السابقة والتي اندرجت على مفهوم قراءة الرمز بمضامينه المختلفة والتي أخذت شكل فصول وذلك كمحاكاة لإيحائيته قدر الإمكان متحكمات الرمز وهي تلك العلاقة الخفية بين الشاعر والجانب التراثي والتاريخي الذي فيه انصهر بين قوسيه ولم يخرج عنهما؛ إذ قراءة الشاعر ورؤاه الخاصة والفلسفية وإسقاطها على واقع حاضره، أسبابها ونتائجها.

وأما الفصل الثالث فقد تناولت فيه: "الصداع الروحي وشوائب الغموض" من خلال قصيدة (الجنوبي) وهي آخر ما كتب أمل داخل الغرفة 8، وحسب مجريات الخطة فهذا الفصل مفترق هام لأفكار

التي تحدد تدريجيا تشكيل كل المعطيات التي تحقق طرحا لعقدة الدراسة بصيغة تجتمع فيها العناصر البعيـدة و القريبة في آن واحد في حبك محققات شخصية المـراد وحـصر مفـردات العمـل العـام في الذهنيـة الإبداعيـة المطلوبة والضرورية لمثل هذه الدراسة.

أ- البحث عن الذات: أو عملية نزع الرمد الحراري الذي يمثل عملية الدفع أو سـبيل الـدفع في تفجـير السؤال الخفي بالنسبة للنص أي الذي لا يؤطره ويرسـم ملامحـه وإنمـا يحققـه ويتحقـق فيـه كغطـاء سري.

ب- وجع القرار الأخير: وهو الوقفة التي لا مناص منها ولا عدول عنهـا أي هـي الجـامع والفاصـل في أطراف الدراسة من جهة خاصة و من زاوية رؤيتي كدارس ومتناول للموضوع ومحلل له وهي الخط الوحيد في الدراسة أيضا لانطلاق وظيفة التجميع لكـل مـا يتعلـق بالشخـصية المطلوبـة في اكتمـال العمل العام.

رغم استفادة البحث من مصادر ومراجع متعددة ومختلفة، فإنه لا يخلو من صـعوبات تعيـق عمـل الباحث وتجعل مهمته شاقة وعسيرة في بعض الأحيان؛ ومن أهم هـذه الـصعوبات الـتي واجهـتني؛ صـعوبة الحصول على المصادر والمراجع الحديثة المتخصصة، وما ينجر عن هـذا مـن إضـاعة وهـدر للوقـت، وهـذا بالإضافة إلى قلة الدراسات الموجهة لأعمال الشاعر (أمل دنقل)، حيث لا نكـاد نجـد محاولـة نقديـة كاملـة خصصت لقصائد الشاعر، وهو ما جعل اعتمادي ينصب على المقالات النقدية المشتتة والمتفرقة والمبثوثـة في المجلات والدوريات، والتي بدورها لاقيت صعوبة كبيرة في الحـصول عليهـا وترتـب علـى هـذه الـصعوبات جميعها، صعوبة أقوى وأكبر؛ تمثلت في الشرط الفكري والمعرفي، إذ أن الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل، موجهة إلى قراء يمتلكون موسوعة غنية جدا ومتنوعة للوصول إلى عمق المعنى وأبعاده، وهذا يتطلـب جهـدا وعناء في البحث عن التعبير واللفظ المناسبين واستنباط الأفكـار والـدلالات والتـصورات؛ المغـامرة كـذلك بتوظيف مصطلحات نقدية حديثة في ظل التطور الثقافي المعرفي، الأدبي، وخاصة مع تداخل المصطلحات في أكثر من تخصص وهذا حتى تواكب التحولات المعرفية التي يشهدها عالمنا العربي على شـتى الـصعد. ولأن أسلوب الشاعر الكبير (أمل دنقل)، صعب وغير عادي ويستدعي معرفة بالمنطق والفلسفة وعلم الاجتمـاع وعلم النفس والتاريخ والسياسة.. وكل متفرعات الأدب.

مدخل

حياة الشاعر أمل دنقل

حياة الشاعر أمل دنقل: (1359ه/1940م – 1403ه/1983م):

لا شك أننا الآن، في حاجة ماسة إلى تناول معظم رواد الفكر والشعر والثقافة، على اختلاف مشاربهم، بالبحث والدرس؛ تعرفا على منهجهم والإفادة منه؛ وإبراز دورهم الريادي؛ ولفت أنظار الباحثين من الطلاب، إلى هذا الدور وأهميته؛ فلعل ذلك يرد إليهم بعض حقوقهم، التي – ربما – غمطت في حياتهم.

ونرى أن العملية الأدبية؛ هي "عملية إبداعية؛ أي عملية خلق؛ إن المبدع – أو الخالق – هو المؤلف، ولذا يظل العمل الأدبي منتميا لخالقه"[1]. ولعل عملية تحليل النص الأدبي والشعري تميل إلى نظريتين؛ الأولى تميل في تناولها للنص إلى وصفه من الداخل، كما أشار إلى ذلك الباحث العراقي الدكتور عدنان خالد عبد الله: "نستطيع أن نتحدث عن أي نص باللجوء إلى تركيبه والعناصر المكونة له مثل السرد أو الشخوص أو المجاز..."[2]؛ أما النظرة الثانية، فتميل إلى تحليل النص عن طريق وصف، للبنى الخارجية، "وتعبير الخارج يشير إلى أمور هي غير تركيب النص كحياة المؤلف؛ أي اللجوء إلى سيرة المؤلف مثلا لتفسير حدث معين في العمل الأدبي"[3] فالبنى الخارجية تؤدي دورا هاما وكبيرا إلى جانب بنية النص؛ "فسيرة الكاتب قد تكون لها أهمية كبيرة، ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية كبرى، ليرى في كل حالة خاصة، ماذا يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح؛ لكن يتحتم عليه أن لا ينسى أبدا، عندما يتعلق الأمر، بتحليل أكثر عمقا، فإن السيرة ستكون، عاملا جزئيا وثانويا"[4].

ومن كل ما تقدم، يظهر لنا أن مقولة (موت المؤلف)، ليست سوى مغالطة نقدية غير متماسكة أبدا؛ "فالنص الأدبي هو ظاهرة معقدة، مرهونة بمجموعة من العوامل السوسيولوجية، والتاريخية،

---

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 132.

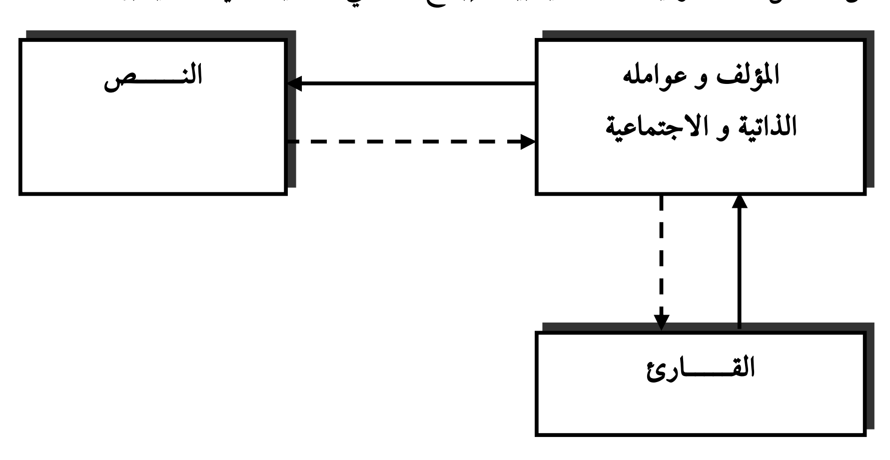
(2) عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص15.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

(4) لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 16.

والسيكولوجية، والثقافية والسياقية؛ التي لا يمكن اختزالها إلى عامل واحد"[1]. إذ كيف يتسنى للناقد والقارئ، فهم تجارب شاعر رومنسي مثل شيللي أو لوركا أو كيتس، أو علي محمود طه ونزار قباني أو حتى السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور؛ دون الوقوف أمام التجربة الخصبة لعوالم وسير هؤلاء الشعراء الذاتية والاجتماعية. "فالعملية النقدية، يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها، وبشكل خاص بين المؤلف والنص والقارئ؛ دون أن تهمل السياق والشفرة وقناة الاتصال؛ من أجل استخلاص الرؤيا الإبداعية للنص والمبدع، وأن أي معالجة مغيرة سوف تسقط لا محالة أسيرة الفهم الأحادي القاصر"[2].

ويمكن أن نمثل لهذه الحركية الانعكاسية بين الإبداع والتلقي وأهمية السيرة لذاتية بهذا المخطط:



والشاعر أمل دنقل، كان أحد هؤلاء الرواد؛ الذين جاهدوا زمنا بالكلمة، متميزا ومتفردا عن غيره من الشعراء، بمنهج في التفكير و شخصية ذات حضور قوي على الساحة الشعرية، والفكرية؛ فهو يعتبر من خيرة الشعراء العرب، ومن مشاهير الشعراء المصريين، لما لإنتاجه وأعماله من تمييز وجمالية، وحدس وذكاء وسيمياء حضارية، تتجلى نفحتها، مخترقة الذاكرة والتاريخ والتراث الجمعيين للإنسان في الوعي، واللاوعي، وتلك سمة أعماله على فرادتها الذاتية، وتعابيرها العابقة بعطور العتاقة المنسية.

فماذا كان واقع الشاعر أمل دنقل الخاص؟ وماذا كانت علاقته بالواقع العام المعاصر؟ وبعبارة أدق؛ ماذا عن العوالم الخارجية التي لفت شعر أمل دنقل، وصاغت تجربته الإبداعية؟.

---

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، ص 133.

(2) المرجع نفسه، ص 133.

هو؛ ((محمد أمل فهيم محارب دُنقُل)) [1]؛ ولد في صعيد مصر، بقرية "القلعة"، محافظة قنا، عام (1359 هـ/ 1940) [2]؛ وهو نفس العام، الذي تحصل فيه أبوه، فضيلة الشيخ (أبو القاسم)، على إجازة العالمية، من جامع الأزهر الشريف؛ ولهذا سمى ابنه الأول (أمل)، تيمنا بنجاحه.

وقد كان فضيلة الشيخ، عالما من علماء الأزهر، "ولم يكن كغيره مدرسا عاديا للغة العربية، لكنه كان كذلك فقيها، وعالما وأديبا ومثقفا، وفوق ذلك كله كان شاعرا، مرموقا، وقد وجد أمل في بيته، مكتبة وكتب ضخمة، ذات أوراق بيضاء تارة وصفراء تارة أخرى، لكن المفاجأة، هي أن أمل ابن الرابعة عشر تقريبا، يكتب القصائد الطوال، ويلقيها في احتفالات المدرسة بمناسبة المولد النبوي الشريف و عيد الهجرة، وغيرها ..." [3]. والمطلع على حياة أمل دنقل، يجد أن والده، كان يمثل "السلطة الصارمة، التي تصل إلى حد فرض العزلة، على طفولة أمل دنقل، ومعاملته كرجل صغير؛ ليس من حقه ممارسة اللعب والنزول إلى الشارع، والتعامل مع الأطفال،حتى نشأ طفلا، انطوائيا، خجولا" [4].

تلقى أمل دنقل، علومه "في مدرسة قنا الابتدائية (1947-1951)، فمدرسة التحرير الإعدادية، فمدرسة قنا، (1951-1954)، ثم مدرسة قنا الثانوية (1954-1957)" [5].

إن الوقائع الشخصية لأمل، كان المفرح منها قليلا، بينما أكثرها محزن إذ "في السابعة من عمره فقد الأخت (رجاء) سنة (1947). وفي سن العاشرة، عرف فقد الأب (1950)" [6]، بعدها لم يعرف اللعب مع الأطفال، وظل أعواما طويلة، يرفض أكل الحلوى؛ لأنها في نظره، لا ترتبط بالرجولة!. اشتهر بين رفاق الصبا، بأنه الشخص الذي لا يعرف الابتسامة، وفضلا عن هذا، فقد "كان شديد التدين.. لا يترك فرضا، يلقي خطب الجمعة في المساجد ويحمل عهدا وطريقة على منهاج الشيخ إبراهيم السوقي" [7]، وظل كذلك

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص 20.

(2) عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، (تراجم مصنفي الكتب العربية)، مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1 1993، ص 396.

(3) آدم سلامة، أوراق من الطفولة والصبا، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، ع 10 (عدد خاص)، أكتوبر 1983، ص 8، 9.

(4) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 55.

(5) روبرت ب. كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر (سير وسير ذاتية)، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، الشركة المتحدة للتوزيع والمعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، لبنان، ط1، 1996، مج 1 ص 605.

(6) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 15.

(7) المرجع نفسه، ص 15.

"يرفض دخول السينما – حتى سن الرابعة عشر – لأن ذلك لا يليق به كشاب متدين وجاد، وحتى أن أول فيلم شاهده، كان (مصطفى كمال)"[1].

هكذا ومنذ النشأة الأولى، يتحمل الشاعر، التركة الاجتماعية، متمثلة في المسؤولية العائلية؛ لذلك يأتي الشعور المبكر؛ بأهمية الجدية والالتصاق بالحياة؛ ويأتي الشعور، بمسؤولية الآخر منه؛ وتأتي الرغبة، في تكملة المهمة التي خلفها الأب، وخاصة مع ضياع إرث العائلة، على أيدي الأعمام، فعلمه حصار الظالمين والأهل، الانتباه الشديد للناس،إلى حد التفرد والانطواء على ذاته:

وَعَلَّمْتِ القلْبَ أَنْ يَحْتَرِسْ[2]

وأن يخاصم الظلم ويخاصم العدل، الذي لم يتحقق:

خُصومَةُ قَلْبِي مَعَ الَّله.
قَلْبِي صَغيرٌ كفستُقةِ الحُزنِ.. لكِنَّه في الموازين
أثقَلُ من كفةِ الموت..
هَل عَرَف الموتُ، فَقْد أبيه[3].

ولقد كانت البدايات الشعرية لأمل دنقل، مثل البدايات الشعرية، لأي شاعر في سن معينة، في الخامسة عشر والسادسة عشر، يجيش وجدانه بمشاعر كثيرة ومتضاربة وغير مفهومة، فيلجأ إلى الكتابة الأدبية كنوع من التنفيس عن هذه المشاعر، بالإضافة إلى أن الشاعر ولد في جنوب مصر، في الصعيد؛ حيث لا توجد مِتع ومباهج متوفرة، لكي ينفق الإنسان فيها طاقته، أو ينفس فيها عن نفسه ولا يوجد صديق هناك إلا الكتاب، وكانت مكتبة والده أول مصادر ثقافته، بما احتوته من كتب في الشريعة والفقه والتفسير، وما تضمنته من كتب التراث والشعر القديم. فمن هنا نشأت عادة القراءة، من البداية، واللجوء إلى الكتابة، كتعبير عن مشاعر الصبا.

لقد اعتبر أمل دنقل، أنه مادام قد اختار هذا الفن؛ أي الشعر، فلا بد أن يجيده، وبالتالي، لجأ إلى السؤال التقليدي: كيف يصير الإنسان شاعرا؟ ويتحدث الشاعر عن بداياته الشعرية فيقول: "قيل لي، إن من حفظ ألف بيت، صار شاعرا؛ فحفظت ما استطعت حفظه من دواوين الشعر والمسرحيات الشعرية لشوقي

(1) المرجع نفسه، ص 56.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1985، ص 360.

(3) أمل دنقل، الأعمال الكاملة ، ص 345.

وعزيز أباظة، ومن لف لفهما، واستطعت في سن مبكرة الحصول على جوائز شعرية"[1]. فكان لافتا للنظر في الإقليم الذي نشأ فيه، في أواخر الخمسينات، ترك أمل دنقل النشاط الديني، وبدأ يهتم بقراءة الكتب الماركسية وكتب لينين وكير جارد، وإنجلز وبشكل خاص، كتب سارتر وكامي، لكن القلق الميتافيزيقي، ظل هاجسا، يحمله الشاعر، رافضا يقينيه الشرائع والأفكار، باحثا دوما عن الحقيقة والاطمئنان الكامل. واتجه بهذا إلى كتابة الشعر الحديث في الأعوام التالية وفي عام 1958، نشر أولى قصائده، في مجلة اسمها (صوت الشرق)، وكان قد أكمل دراسته الثانوية، و هكذا تتضافر هذه العوامل، في حياة الشاعر الخاصة؛ لتدفعه إلى الشعر، باعتباره جزءا من الميراث، الذي تلقاه، يضاف إلى ذلك عامل مساعد؛ وهو الانتقال إلى القاهرة، بعد دراسته الثانوية؛ وهذا ما أتاح له، فرصة الاقتراب من المسائل، الأكثر حساسية، في اللحظة الراهنة، بصفة عامة، ومن الحياة الثقافية وما يدور فيها من صراع على الخصوص، وقد كانت الفترة التي تم فيها الانتقال إلى العاصمة، فترة حرجة في العالم كله وفي مصر بالذات. فدرس بكلية الآداب، لكنه بعد سنتين، اضطر - لظروف عائلية - قطع دراسته، ليلتحق بوظيفة صغيرة في مصلحة الجمارك بالإسكندرية، عام 1960 وواصل الكتابة، واستطاع الحصول على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب، للشعراء الذين عمرهم أقل من ثلاثين سنة بقصيدة عمودية سنة (1962). ونشر عدة قصائد حينها في جريدة الأهرام (ملحق يوم الجمعة الأدبي)، وفي مجلة (المجلة)؛ التي كان يرأس تحريرها د.علي الراعي في ذلك الوقت.

لقد اكتشف أمل دنقل، في هذه الفترة، "أنه لا يكفي للإنسان أن يكون شاعرا، وقادرا على كتابة الشعر؛ فهناك كثير من التيارات الفكرية، و الثقافية التي كانت تموج في ذلك الوقت، والتي لا بد له من الإلمام بها"[2]. وهكذا انقطع عن كتابة الشعر منذ سنة 1963 إلى سنة 1966؛ حيث انتقل إلى القاهرة وقدم استقالته من الجمارك، لكي يعمل صحافيا بمجلة الإذاعة والتلفزيون؛ وبدأ نشر قصائده الجديدة، في جرائد (الأهرام)، (الجمهورية)، والمجلات الأسبوعية، (صباح الخير)، (روز اليوسف)، والمجلات الشهرية، (المجلة)، (بناء الوطن)، وفي مصر؛ وفي العالم العربي؛ كان ينشر قصائد شبه منتظمة في مجلة (الآداب)، البيروتية، التي يرأس تحريرها سهيل إدريس، ودار الآداب كانت السباقة إلى إصدار دواوينه وكان في ذلك الوقت، قد حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة المصرية، لكتابة عمل شعري حول قناة السويس.

وعمل الشاعر أمل دنقل في عدة وظائف؛ فقد شغل موظفا بمنظمة، التضامن الآفروآسيوية؛ إلا أن العمل لم يكن من شواغله؛ فهمه الوحيد، و طموحه الأكبر، أن يعيش اختير الشاعر أمل دنقل عضوا في لجنة الشعر، بالمجلس الأعلى للفنون والثقافة عام 1980، وعضو جمعية الأدباء في مصر، وعضو أتيليه

---

(1) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 352.

(2) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 353.

القاهرة، وعضو في اتحاد الفنانين التشكيليين والكتاب، وعضو في اتحاد الكتاب المصريين، وقد سافر الشاعر إلى الخارج، سفرة واحدة فقط وهي إلى لبنان عام 1980.

تزوج أمل دنقل من (عبلة الرويني)، الصحفية بجريدة الأخبار المصرية عام 1978، وأصيب بعد زواجه بورم سرطاني (سبتمبر 1979)، فكانت الجراحة الأولى بمستشفى العجوزة (نوفمبر 1980). "صارع أمل دنقل المرض بصلابة عجيبة ومدهشة، أربع سنوات، حتى وافاه الأجل، الساعة الرابعة من صباح يوم السبت 21 ماي 1983 بالقاهرة"[1]، ونقل جثمانه إلى بلدته القلعة، حيث وري الثرى.

للشاعر أمل دنقل ستة دواوين مشهورة، وبعض القصائد المتفرقة؛ وقد صدر ديوانه الأول عام 1965؛ بعنوان (مقتل القمر)، عن دار العودة، بيروت لبنان، ويمثل هذا الديوان؛ التجربة الذاتية لأمل؛ امتد صمته بعد ذلك إلى ما يقرب من أربع سنوات متواصلة، حيث حرص على تكثيف قراءته، فخرج بديوان: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)؛ والذي صدرت طبعته الأولى عام 1969 عن دار الآداب بيروت؛ لتعلن ميلاد شاعر حقيقي بميلاد هزيمة 1967، "فكانت المأساة والنكسة، بداية الانعطاف الحقيقي نحو الشهرة، ونحو الشعر"[2]. وكانت قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)؛ تعبيرا صادقا، عميقا عن الجرح القومي الكبير، وأصبحت في زمن قصير على كل لسان.

يأتي بعد ذلك ديوان (تعليق على ما حدث)؛ وهذان الديوانان، يمثلان التجربة الموضوعية للشاعر، أما التجربة الكونية، الإنسانية أو المستقبلية؛ فتتمثل في ديوان (العهد الآتي)؛ الذي صدر عام 1975، عن دار العودة بيروت؛ وهو أنضج أعمال أمل الشعرية، فكرا ولغة وبناءًا.. إنه يحدد موقف أمل ورؤيته، لهذا العالم، ويحدد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه؛ فقد "هدم العهد القديم والجديد، وأعاد بناء عهد آت جديد، برؤية ثورية كلية"[3].

بعد ذلك كان إصدار ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)؛ وهو "عبارة عن مجموعة من قصائد مختلفة، استحضرت شخصيات حرب البسوس، وجعلت كل منها يدلي بشهادتها التاريخية حول رؤيتها الخاصة"[4]. ثم كان ديوان (أوراق الغرفة 8) ويضم القصائد الأخيرة التي كتبها الشاعر، طوال فترة مرضه؛ وينطوي على أوراق أمل الأخيرة، والغرفة رقم 8؛ هي آخر الغرف التي قاوم فيها الشاعر، مرضه،

---

(1) جريدة (تشرين)، دمشق، سوريا، عدد 2556، 23 أيار 1983، ص 3.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 10.

(3) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 25.

(4) جهاد فاضل، أزمة حرية.. وليست أزمة شعر (حوار مع الشاعر أمل دنقل)، مجلة آفاق عربية، العراق، عدد 3، السنة السابقة، 1981، ص 144.

قرابة عام ونصف، في الدور السابع من المعهد القومي للأورام، من فيفري 1982 إلى يوم رحيله، السبت 21 ماي 1983.

وفيما يلي نعرض أهم إنتاجه الشعري المطبوع وغير المطبوع وأهم الأعمال النقدية التي كتبت عن أمل دنقل وشعره:

1- ديوان (مقتل القمر)، دار العودة، بيروت 1965.

2- ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، دار الآداب، بيروت 1969.

3- ديوان (تعليق على ما حدث)، دار العودة، بيروت 1971.

4- (وداعا.. عبد الناصر)، مجموعة شعرية، إعداد أمل دنقل وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1971.

5- إعادة طبع ديوان (مقتل القمر)، دار العودة، بيروت 1974.

6- ديوان (العهد الآتي)، دار العودة، بيروت 1975.

7- ديوان (أحاديث في غرفة مغلقة)، مختارات شعرية، المنشأة العربية للتوزيع والنشر، طرابلس، ليبيا، 1979.

8- ديوان أمل دنقل، مؤسسة (روز اليوسف)، القاهرة، 1983.

9- ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، مؤسسة (روز اليوسف)، القاهرة، 1983.

10- ديوان (أوراق الغرفة 8)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، "آخر قصائد الشاعر".

11- الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة 1983، (تحتوي كل المجموعات الشعرية السابقة، بالإضافة إلى بعض القصائد الأخرى).

12- قصيدة (الأحجار)، مخطوطة، لم تنشر.

13- قصيدة (الفارس)، مخطوطة، لم تنشر.

14- قصيدة (مع ابن زيدون وليلته الأولى في السجن)، قصيدة مطولة، مخطوطة، لم تنشر.

15- قصيدة (الهجرة إلى الداخل)، مخطوطة، لم تنشر.

عن المبدع الشاعر:

1- أحاديث أمل دنقل، طبعت بمطالع نيويورك، إعداد: أنس دنقل، 1992.

2- عبلة الرويني، الجنوبي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1985./ دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، (سيرة الشاعر بقلم أرملته).

3- مجلة (الكفاح العربي)، 6 – 12 حزيران 1983، ص 42، 43، مقالة تقديرية مع قصيدة الشاعر الأخيرة (الجنوبي).

4- سيد البحرواي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة مقارنة، القاهرة، 1989.

وهذا بالإضافة إلى مقالات نقدية كثيرة نشرت حول الشاعر وقصائده، مبثوثة في مختلف المجلات والدوريات العربية.

والمستقرئ لحياة أمل دنقل؛ يدرك أن الظروف، التي فرضت عليه توجها، نحو ثقافة تراثية؛ هي نفسها التي دفعته – بما تتميز من صلابة – للبحث عن ثقافة خاصة، وشخصية متميزة، فريدة وغريبة، منذ الصغر؛ "فما عاد الهدوء ولا الخجل، ولا النظام، ولا الاستقرار، بضاعة رابحة، وما عادت الأسرة، المستقرة؛ بقادرة أن تحتوي هذا الآدمي ... والتقاليد الراسخة، والمكانة الاجتماعية؛ أصبحت فوق احتمال، هذا الذي كأنما ولد من جديد، ليبحث عن عالم خاص، لا يحاسبه فيه أحد، ولا تحده حدود"[1]. وكما تقر زوجته، (عبلة الرويني)؛ بأن محاولة العثور على مدخل حقيقي لشخصية الشاعر زوجها أمل، تأخذ شكل الصعوبة، حين نصطدم فيه؛ بعالم متناقض تماما؛ فهو "فوضوي، يحكمه المنطق، بسيط في تركيبية شديدة، انفعالي متطرف، في جرأة، ووضوح، وكتوم؛ لا تدرك ما في داخله أبدا، قلق، لا يحمل يقينا، لا يحب منطقة الوسط، ولا ينتمي للمناطق الرمادية، مقاوم، عنيد، صخري، شديد الصلابة، لا يعرف الخوف أبدًا، صامت إلى حد الشرود"[2]. هذا هو الإطار العام الذي رسمته زوجة الشاعر، ورغم هذه التناقضات والتقلبات، فإن "الشعر يبقى التماسك العقلي والنفسي القوي، والاتساق الوحيد والبناء الموضوعي، الشديد الإحكام"[3]، لشخصية أمل، الذي طالما يؤكد أن الشعر قوته الحقيقية؛ وهو التوازن، والسلاح القوي المشهر.. الزهو والثقة والكبرياء. وتبقى الحرية والحق والجمال، سمات واضحة، في منهج وفكر الشاعر أمل دنقل؛ إلا أن الحرية تأخذ الأولوية، لأن الحق مرتبط بتحقيقها، والجمال نتيجة لتحققها، إنها كينونته الحقيقية التي تظل دائما، يبحث عنها، وهي الملمح الهام والمميز لشخصيته وأشعاره، وجزء أساسي في تكوينه الفكري والسلوكي ... إنها مطلب وجودي وحياتي وقومي، ملح الحضور؛ تتطلب منه نوعا من الصراع الدائم المستمر، لتكسير كل عوائقها وثوابتها ومسلماتها.. وهي أيضا الغد القادم والمستقبل، والغاية والمنتهى.

---

(1) آدم سلامة، أوراق من الطفولة والصبا، ص 9، 10.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 9 و 12.

(3) المرجع نفسه، ص 10.

الفصل الأول

المفهوم الديني و حوصلة الروح

أ - دوافع الرمز:

(ضد من – زهور – السرير – لعبة النهاية).

ب - روحية الرمز:

(ديسمبر – الطيور – الخيول – مقابلة خاصة مع ابن نوح – خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين).

الفصل الأول

المفهوم الديني و حوصلة الروح

ليس النص حدثا ينفتح على الفور في استطلاع الإبداع، فحسب؛ وإنما يخزن هويات تزداد معانيها، وتراهن على هموم العالم، لنتوسل بهذا التأويل، كنقطة مركزية، تتصل بالمقاربات النقدية الجديدة، بل تنطلق منه هذه المقاربات، وتتفرع عنه، كقراءات لمستويات النص الشعري المعاصر؛ ذلك لسببن؛ أولهما: أن اللغة هي رحم مختبر الشعر المعاصر؛ فهي ممارسات نصية، متعددة لا نهائية، بها تعددت طرق البحث عن حداثة شعرية مغايرة ومتميزة؛ لغة هذا الشعر، تحولت إلى حقل التأمل بتصاعد الدوال، في بناء النص؛ إذ كلما اتسعت تجربة الشاعر المعاصر، أخذ الدال ينقش مجراه في بناء القصيدة، وأعاد إلى الألفاظ الذي رثت، لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، اعتبارها وخلع عليها جدة و نفخ فيها روح الشباب، وقد أضحت اللغة اليومية، مادة جمالية؛ يصنع منها الشاعر المعاصر، شعره ويضيف تجربة من نوع آخر؛ "فبدءا من الواقع، ينفتح الشعر، على الممكن"[1].

النص الشعري المعاصر، أول ما واجه، في بداية تشكله وارتسامه – خروجا عن مألوف الشعر العربي – مسألة اللغة، عندما اصطدم بقوانينها المتوارثة، وبتقاليدها، الممتدة، في مسار القول الشعري، بدءا بالنظرة الجديدة، للغة الشعرية، بوصفها لغة لازمة؛ وظيفتها الخلق؛ أي أنها لغة تكتفي بذاتها وبعناصرها، تبني عالما شعريا جديدا، لم تعهده من قبل، عناصره الأولية، تمارس لعبتها اللغوية من وحدة الأضداد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وظيفتها تكمن بالدرجة الأولى، في السحر والإشارة؛ فهي لغة لا تبوح و لا تصرح، لغة الغموض والتأويل، أي أن وظيفة الشعر؛ هي الخلق لا التعبير، وبهذا، "يتصل مفهوم القراءة المعاصر بالبحث، داخل قانون الخفاء، من أجل التوصل إلى نتاج معرفي يكشف، عن قدرات الذات القارئة، باعتمادها على النظام الرمزي الثانوي للأدب، الذي يقوم على النظام اللغوي؛ ولكنه يتجاوزه، لارتباط مظهره الدلالي، بالظواهر الأخرى، التي يتشابك النص الأدبي مع فضاءاتها"[2].

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 119.

(2) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 207، شوال 1416 هـ/ مارس 1996، ص 23، 25.

وإذا كانت اللغة هي (مسكن الوجود)، على حد تعبير "هيدجر"، فإنها انفتاح على الكائن، وإمكان الوجود؛ بها يرتحل الإنسان من العجمة إلى الفصاحة، ومن المألوف إلى الجدة والجمال، ومن الدال إلى المدلول، "وعلى المتلقي أن ينشئ خبرته الخاصة"[1]، كما عبر عن ذلك "جون ديوي".

فاللغة بها يعدو النص الشعري، إمكانا ينفتح على أكثر من تأويل؛ مما ينتج التعدد والاختلاف، وثانيهما: أن حقيقة النص، تكمن في قراءته، وهذا ما قدمته البنيوية، والسيميائية؛ عندما شكلت قطيعة على مستوى النظر إلى بنائية النص الأدبي، بانتقالها من الحديث، عن ثنائية (الشكل، المضمون / اللفظ، المعنى)؛ إلى النظر، إلى دلالات النص والعلامات التي تؤلفها بنيته، وبدل القراءة المعيارية، أصبح النقد الحداثي؛ قراءة تكشف مستويات الدلالة، وتفتحها على احتمالاتها. وتكمن مساهمة البنيوية؛ في أنها أمدت النقد بأداء منهجي، يقف على جمالية النص؛ ويقبض على مكوناته وعلائقه الداخلية.

ومن هذه المنطلقات، اصبح (القارئ)، يؤدي دورا رئيسيا، في الكشف عن خبايا النص، من خلال قراءته له؛ هذه القراءة، لم تعد قراءة واحدة، بل أصبح ثمة، قراءات متعددة، لها نظرياتها المختلفة، ومن أهم هذه القراءات؛ ما أسماه "تودوروف"، (القراءة الشاعرية)، وهي: "قراءة النص، من خلال شفرته، بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا، خلية حية، تتحرك من داخلها، مندفعة، بقوة لا ترد، لتكسر كل الحواجز بين النصوص؛ ولذلك فإن القراءة الشاعرية؛ تسعى إلى ما هو باطن في النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو، في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني،حضاري، قويم"[2].

والمفكر الفرنسي "لوي ألتوسير"، استخدم في بعض قراءته، لعدد من الأعمال الأدبية، منهجا خاصا في القراءة، أطلق عليه مصطلح، (القراءة الكشفية)؛ وفي هذا الضرب، من القراءة، ينطلق "لوي ألتوسير" من مقولة أن النص، لا يبوح بكل ما في باطنه، ولا يمفصل ما بداخله مباشرة؛ بل القارئ، هو الذي يقوم بالكشف. أما الناقد "ميشال ريفاتير"، فيعنى عناية خاصة، بوظيفة (القراءة السيميائية)، في كتابه؛ (سيميوتيك الشعر)؛ ويرى هذا الناقد؛ أن الظاهرة الأدبية، هي "جدل بين النص والقارئ، وأن على القارئ، قبل الوصول إلى الدلالة، أن يفك شفرة النص البنيوية، ثم بعد ذلك يقوم بقراءة ثانية استرجاعية، وهي مرحلة تجري فيها عملية التفسير الثانية لتحقيق القراءة التأويلية الحقة"[3].

---

(1) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 267، ذو الحجة 1421 هـ/ مارس 2001، ص 403.

(2) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص 76.

(3) فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي النقدي الحديث)، ص 53.

فالنص يرتبط بواقعه الثقافي، اللغوي، ويخلق رموزه الخاصة، التي يشكل منها الواقع، واللغة. "ويساهم (القارئ / المتلقي)، في إنتاج دلالات النص، وفي توليد المعاني، بتلقي رؤية النص للعالم؛ فهو يقوم بدور المشارك والمحاور"[1]. وهنا تضحي القراءة، بعدا من أبعاد النص؛ واحتمالا من احتمالاته الكثيرة؛ "ومن هنا يأتي تفسير النص، كوصف نقدي، لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص.. ولذا فإنه، لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص، يقبل تفسيرات مختلفة، ومتعددة؛ بعدد مرات قراءته"[2]. ولذلك فإن النظريات القرائية، لا تعدو أن تكون "إشارات توجيهية، للمتعامل مع النص؛ والقراءة الأولى للنص، هي غالبا، ما تحدد الأنواع الإشارية، التي يتوقع من القارئ أن يستخدمها، لأنها ستختلف من نص لآخر، وفي التعامل مع النص الأدبي، لا يتوقع أن تكون نتيجة القراءة واحدة، لعدد من القراء، وهذا سمح لبعض النصوص، أن يتم تناولها مرات متعددة، وفي كل مرة، يأتي كشف جديد، لمعطياتها الإشارية"[3].

هذا ما ستحاوله هذه القراءة، لديوان (أوراق الغرفة رقم 8)، للشاعر أمل دنقل، أملا أن تقدم إضافة، في حقل القراءة التحليلية، السيميائية.

أ- دوافع الرمز:

الشاعر (أمل دنقل)، نموذج مبكر للمبدعين المحدثين، الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية، تلك المتغيرات النوعية، في المتخيل الفني؛ و استطاعوا أن يترجموا وعيهم بها، إلى تقنيات، خاصة أن خبرته العميقة ومعايشته الحميمة للغة التراث العربي وإيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلته "قادرا على صناعة هذا المزج بين صورة الكلام المعهودة، وكلام الصورة الجديدة"[4]. ظلت هذه النقطة الحادة، تستقطب طاقته و تمثل بؤرة انصباب أسلوبه، لقد أدى شعر (أمل دنقل)، دورا بطوليا، في تمثيل الضمير القومي، في فترة تحولات أليمة، جعلته يلقب بأمير الشعراء الرفض السياسي، لما سيصبح بعد عقد واحد من السنين، الشيء المعقول والمقبول، في الحياة العربية، وهو التصالح المستحيل مع العدو التاريخي؛ وإعادة تشكيل صورة الذات، مرة أخرى، لكن الطابع الزماني الحميم لهذا الشعر، يجعله وثيقة فنية، بالغة الأهمية، على صراع المتغيرات، بين

---

(1) عبد القادر عبو، مركزية التأويل للتواصل ومحاورة النص الشعري المعاصر (من الجرجاني إلى تودوروف وجاكبسون)، مجلة، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، عدد 41، آب / أيلول 2000، مجلد 11، ص 101.

(2) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، ص 83.

(3) عبد العزيز السبيل، ثنائية النص (قراءة في رثائية مالك بن الريب)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 01، سبتمبر 1998، مجلد 27، ص 64.

(4) صلاح فضل، قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل (القصيدة تمتلك أدوات السينما)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 448، مارس 1996، ص 108.

السياسة والثقافة؛ واحتفاظ البيئة الثقافية، بصلابة فائقة، تقاوم بها، التشكلات الهلامية لعالم السياسة المتقلب.

ويأتي الديوان الأخير للشاعر (أمل دنقل)؛ يمثل منطلقا واعدا، آخر للحس الحداثي، في التعبير الشعري، وليمثل التجربة الإنسانية الروحية؛ والتي سكنت الشاعر، وأصبحت هاجسه الوحيد؛ إنها تجربة الموت، في رؤية منفردة، متميزة له، تجربة طويلة، مريرة عايشت الشاعر وعايشها. والشاعر (أمل دنقل)؛ واحد من أولئك الذين شغفوا وتناولوا مسألة الحياة والموت، بالرغم من أنه، لم يكن منضويا تحت أي نزعة أو أي مدرسة، أو مذهب، إذ كان شعره، انعكاسا لتجربته في الحياة، ومأساته مع المجتمع وذاته، خاصة معاناته من شبح المرض؛ الذي كان سببا كافيا لبلورة التجربة، الشعرية الروحية؛ فكان بذلك، ديوان (أوراق الغرفة رقم 8) مرآة، صادقة، تعكس رؤاه، وأحاسيسه، المشحونة بنبرة القوة والتحدي، والمقاومة أحيانا، ونزعة الحزن والألم، واليأس، أحايين أخرى.

إن تجربة الموت، "ظهرت مبكرة، على عكس ما يراه البعض، من أن هاجس الموت، سيطر على الشاعر، في أخريات أيامه وحياته"[1]؛ فالإحساس القوى بهذه المسألة، لم يبرز فجأة؛ فقد بدأ مع بداية (أمل دنقل)، ليساهم في بناية رؤيته ويحدد مسارها، فالواقع عند أمل، حقيقة الموضوعية، ولهذه الحقيقة وقع في النفس، وصدى في الذات ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها، التي تتماشى مع الظروف الاجتماعية في الواقع؛ ولهذا كانت نظرة أمل للحياة، لها صلة دائمة بواقعه المعيش والمفروض عليه، إذ تتضافر الظروف العامة، مع الظروف الخاصة في حياته، لتؤدي دورها في توجيه نظرته للحياة؛ التي عبر عنها بكل واقعية وفقا للظروف التي واجهته وعاشها، من طفولته إلى صباه إلى شبابه.

تحدث الشاعر، عن حياته التي لم تعرف الاستقرار، أبدا، فكان شعره له صلة دائمة بواقعه الذي كان يراه أليما وقاسيا، لدرجة أنه كان يذكر دوما كل تفاصيل حياته الحزينة، "لقد قتلت، عبر سنوات العذاب، كل أمل ينمو بداخلي؛ قتلت حتى الرغبات الصغيرة، والضحك الطيب، لأنني كنت أدرك دائما، أنه غير مسموح لي بأن أعيش طفولتي؛ كما أنه من غير المسموح بأن أعيش شبابي"[2].

وأمل دنقل، "رجل الحب، عنده يخترمه الموت، وكل ضياء عنده، يخامره الظلام"[3]. لقد أحب الحياة، وكان متفائلا بمستقبل مشرق لحياته؛ وبالمقابل تلازمه هواجس، تنم عن شعور بالعدمية؛ مما تفقده كل

---

(1) أحمد طه، قراءة النهاية في أوراق الغرفة رقم 8، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 10، 1983، ص 40.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 32.

(3) لويس عوض، ثقافتنا بين مفترق الطرق، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 56.

الأشياء الجميلة في مسار حياته؛ وتتركه في قلق روحي كوني، حيث تطغى مسألة الموت، لتتشكل مرحلة من الغرام بالموت، إذ يبرز صوت الموت وحده، في الساحة، وجها لوجه مع الشاعر.

وبهذا تبدأ قضية الشاعر (أمل دنقل)، في البحث دائما عن التوازن الصعب، داخل هذا العالم المتواتر والمرفوض حوله؛ وداخل هذا التناثر الحاد، في كيانه، كان مشروعه المضاد، يشكل هدفا حتميا، لا بديل عنه، في هذا الزمان المختلف؛ وهو بطبيعته وحركته الواعية، ورغبته الأصيلة في التحول، من الذاتية إلى الموضوعية، إلى الإنسانية الجمعية، وفي سعيه الدائم للخروج من المساحات الضيقة،إلى المساحات الطلقة الرحبة ... بل وفي إصراره؛ على تحويل كل مستحيل إلى ممكن، كان لا بد له وأن يصطدم مع واقع مغلق داخل ذاته، وكان أمل متصادما دائما مع الموت؛ "وكان شعره إجابة، شكلتها علائق تكوينه و الظرف الاجتماعي والتاريخي، الذي عاشه الشاعر؛ أو بمعنى أدق؛ كان شعره، مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعي، أو الواقع الراهن ومحاولة للوصول إلى الواقع الممكن"[1].

يضم ديوان (أوراق الغرفة 8)؛ القصائد الأخيرة، التي كتبها (أمل دنقل)، طوال فترة مرضه؛ الذي صارعه أربع سنوات، من أوائل سبتمبر 1979، إلى أواخر ماي 1983؛ "والديوان ينطوي على أوراق أمل الأخيرة، والغرفة رقم (8)، هي آخر الغرف، التي قاوم فيها مرضه، قرابة، عام ونصف، في الدور السابع من المعهد القومي للأورام، من فبراير 1982، إلى يوم رحيله، الساعة الرابعة من صباح السبت الحادي والعشرين من مايو 1983"[2]. ففي سبتمبر (1979)، وبالتحديد بعض مضي تسعة أشهر على زواج الشاعر (أمل دنقل)، من الصحفية بجريدة الأخبار المصرية (عبلة الرويني)،... ورم صغير في جسد الشاعر، يتزايد يوما بعد الآخر.. إنه السرطان! هذا الذي كان يأخذ من جسده الناحل، فتزداد روحه تألقا وجبروتا، حتى كان باستطاعة زواره و عائديه، أن يروا صراعه مع الموت، رأي العين، صراع بين الموت والشعر.

كانت الغرفة (8)، بالدور السابع لمعهد السرطان، في المستشفى الأورام، على شاطئ النيل، الممتد إلى الجنوب، على موعد مع الشاعر (أمل دنقل)، أو لعله كان هو على موعد معها، لقد صار منذ اليوم الأول لدخوله سكنه الدائم، بل هي أول منزل حقيقي، تمتد فيه إقامته لأكثر من سنة، ونصف كاملين.. وللغرفة رقم (8)، ملامحها الخاصة، وإشعاعها الجميل؛ فعلى الجدران صور ملونة، ولوحات كاريكاتورية، وقصائد شعر، وأمام عيني أمل، كانت صورة صديقه القاص (يحي الطاهر عبد الله)، الراحل، معلقة على الحائط، المواجه؛ وعلى الجدار، كانت بطاقة من ياسر عرفات، تحمل تمنيات الثورة بالشفاء، وبجوارها رسم كاريكاتوري، للفنان (جورج البهجوري)، حاملا بعض باقات الزهور إلى (أمل)، فوق سريره؛ قد أرسله

---

(1) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 171، 172.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 413.

خصيصا من باريس، وعلى نفس الحائط، علق الشاعر (أمل)، قصيدة للشاعر الشاب، "حسن طلب"، (زبرجدة إلى أمل دنقل)، وقصيدته (ضد من)، التي نشرها آنذاك في جريدة (الأهرام)؛ وهي قصيدة كتبت في الحادي عشر من شهر ماي 1982، وقد كانت في ذاكرة الشاعر (أمل دنقل)، قبل أن يدخل معهد السرطان؛ فذلك الصراع بين ثنائية (الحياة والموت)، وثنائية (الرفض والمواجهة)، كشفت عنه علبة كبريت صغيرة، كتب عليها في يناير (1982)، يقول مطلعها:

في رَدْهَةِ العِيَادَات

لَونُ المقَاعِدِ، أَبْيَض[1].

وبهذا تتجلى لدينا صعوبة الشعر عند (أمل دنقل)، الذي يرى الشعر وحدة بنائية شديدة الإحكام، صعبة التركيب؛ لأنه يعبر عن الصراع النفسي والمعاناة والجهد "فالشعر صعب؛ لأنه يصور صراعا كامل بين الشاعر والمؤثرات، التي تثيره للإبداع"[2]. وفي نشوة انتصار مطلع القصيدة، راح أمل يكتب قصيدته (ضد من)؛ لتأخذ التجربة شكلا مختلفا، لتبدأ القصيدة في مطلعها الجديد:

في غُرفِ العَمليَّاتِ،

كَانَ نِقابُ الأَطِباءِ أبيضْ،

لَونُ المعَاطِفِ أَبْيَضْ،

تَاجُ الحكِيماتِ أبيضْ، أَرديَةُ الرَّاهبَات،

المُلاءَاتُ،

لَونُ الأَسِرَّة، أَربطَةُ الشَّاشِ والقُطن،

قُرصُ المنوم، أنبُوبَةِ المَصْل،

كُوبُ اللَّبَنْ،

كُل هَذَا يُشِيعُ بِقَلْبِي الوَهَنْ،

كُلُّ هذَا البيَاض يذكرن بالكَفَنْ!

فلمَاذَا إذَا مِتُّ..

يَأتِي المُعَزُّونَ مُتشِحينَ..

بِشَارَاتِ لَونِ الحِدَاد؟

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 128.

(2) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1982، بيروت، لبنان، ص 72.

هَلْ لأِنَّ السَّوَاد ...

هُو لَونُ النجاةِ مِن المَوْت،

لَونُ التمِيمَةِ ضِدَّ..الزمَنْ،

ضَدَّ مَنْ..؟

ومَتَى القلبُ – في الخَفَقَان – اطمأن؟!

بينَ لَوْنَين: أَستقبِلُ الأَصْدِقَاء..

الذينَ يَرَوْنَ سَرِيري قَبرَا

وَحَيَاتي دَهْرَا

وَأَرَى في العُيونِ العَمِيقَةِ

لَونَ الحَقِيقَةِ

لَونَ ترابِ الوَطنْ! [1].

الشاعر (أمل دنقل) لا يزال – وهو على سرير المرض – يتابع بحثه عن لغة الواقع، التي تغتسل بشفافية الرؤيا الدرامية، متجاوزة إياها إلى محاولة طرح لغة القصيدة، بوصفها مدخلا إلى العالم، تعيد توحيده، في سياق شفافية التعامل مع الأشياء؛ التي تصبح هنا موحدة وممتلئة، بالشعر، ففي قصيدة (ضد من)، يتابع خط بحثه الشعري، برسم لغة شعرية من داخل عناصر الواقع، الأكثر بساطة، إنها لغة تعبير عن رغبة إنسانية، في تصديق ما تراه، وما تسمعه، وليس أن يكون ما حدث، قد حدث فعلا ... إنها لغة نقل للحقيقة الفنية إلى وجدان متلق مستعد لكي تسري هذه الحقيقة، عبر روحه المحلقة في سماء أخرى، إن شخصية الشاعر (أمل دنقل)، المقدمة في إطار درامي بعينه؛ يجب أن تحمل في كل تفاصيل بنائها، أسباب اتساقها مع هذه المسحة الدرامية الكثيفة؛و التي تجد فرصتها، في مثل هذه المواقف؛ ونزعة الشجن الأليمة؛ أن تتحدث بلغة التجسيد الواقعي، والواقعية في الأدب؛ لا تعني ذلك المفهوم الذي سعى البعض في معركتهم الإيديولوجية ضد الواقعية، أن يشوهوه، بإعطائه معنى الاستنساخ الآلي، أو المرآوي للواقع، أو التقريرية الجافة، أو العقلانية أو الشعارية، إلى غير ذلك؛ والواقعية في الأدب، لا تعني كذلك، فرض أسلوب معين، أو نهج محدد، للتعبير والإبانة، بل تتنوع فيها الأساليب وأشكال التعبير، تنوعا لا حد له؛ فقد تستخدم الرموز والأساطير والأحلام، إلى غير ذلك إنما المهم في الواقعية أساسا – وهي مستويات مختلفة –

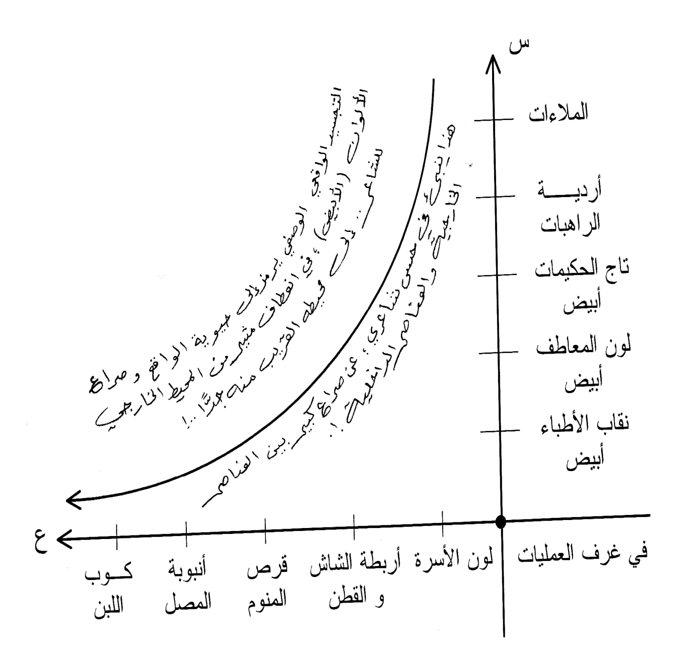
[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 368 – 369.

هو الحس بحيوية الواقع، وصراعيته و التعبير عنه أدبيا[1]، فالتجسيد الواقعي، هو الصدق الفني الذي ينجذب إليه القارئ أو المتلقي للنص وزراعته في أرضه ونموه في أجوائه.

ولعل هذا المخطط البياني للتجسيد الواقعي لمحيط الشاعر ينبئ عن صراع وحيوية غريبة:

س = يرمز إلى المحيط الخارجي للشاعر.

ع = يرمز إلى المحيط القريب من الشاعر وذاته، والملتصق به، ولنقل هو المحيط أو العناصر التي تهم الشاعر.



* المخطط البياني لوتيرة الانعطاف في وصف العناصر المحيطة بالشاعر، عن طريق التصوير الواقعي الحيوي

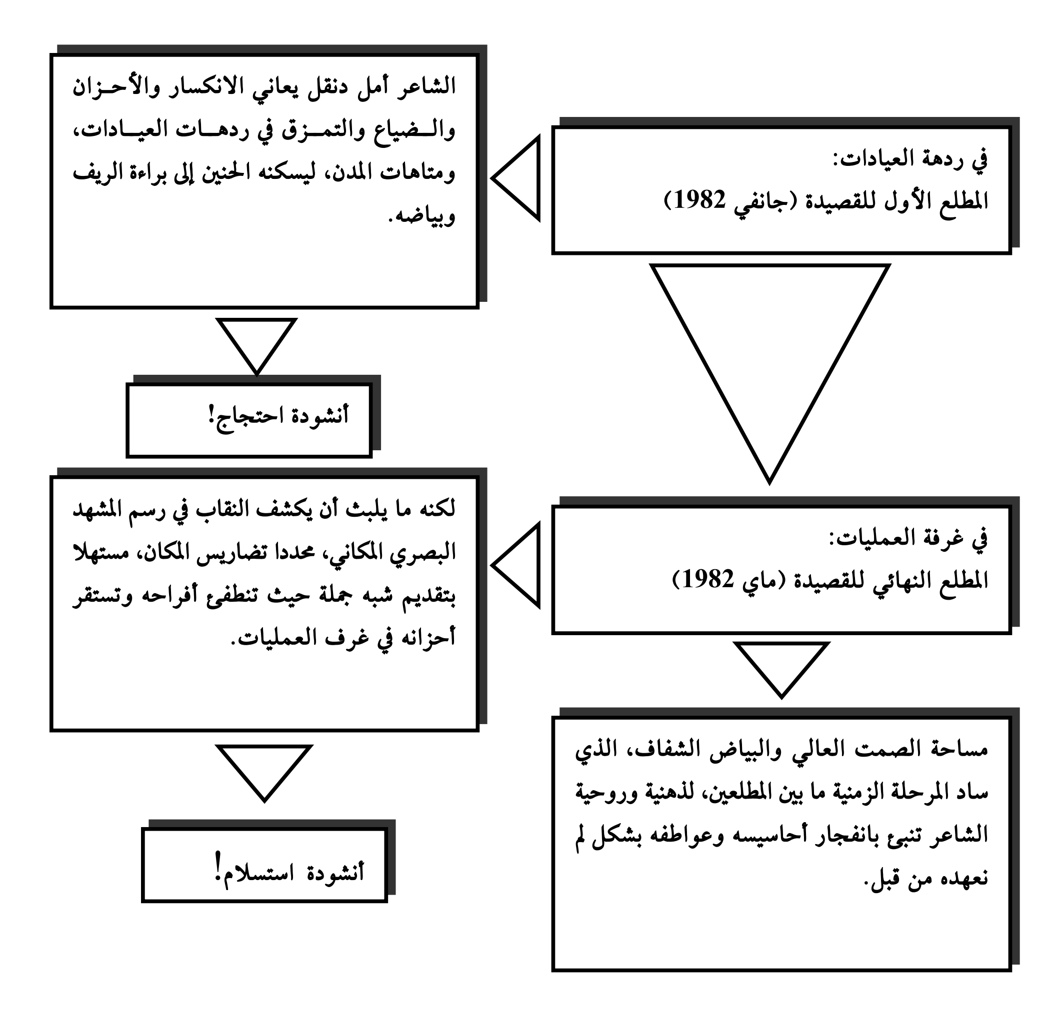
يتضح من بداية القصيدة، أن (اللون الأبيض)، يحتل مساحة وافرة من كل سطر، فالبياض رمز الكفن يخيم بشكل واسع على نفس الشاعر، وقد أراد (أمل دنقل) بهذا البياض، استكمال عناصر الموت الجاثم بقوة وصمت، في الغرفة، والتي تعكس الحالة النفسية للشاعر؛ وقد أتاح هذا البياض للحالات

---

(1) محمود أمين العالم، لغة الشعر الحديث وقدرته على التواصل، مجلة الطريق، بيروت، لبنان، عدد 05، تشرين الأول (أكتوبر)، 1981، السنة 40، مجلد 40، ص 197.

الدرامية، أن تحاور جسد النص الشعري، فتدخل في عمق اللغة وإيقاعاتها المضمرة، وتثير فيها فضاءات واسعة من الصمت العالي، لتتحول القصيدة، في تجربة المرض الخبيث، إلى صوت وجسد وإلى تفجيرات حواس خالصة، وكل هذا في رسم ونسق جميل من سحر الكتابة والإبداع.

ينطلق الشاعر من خلال شبه الجملة؛ (في غرف العمليات)، حيث يشيع البياض؛ لنجد أنفسنا، بصدد بنية لغوية وصورة فنية جديدة للشعر؛ لا تعتمد على التشكيل التقليدي للنص الشعري، بقدر ما تعتمد على قدرة (أمل دنقل)، على خلق طرائق جديدة، وغير مستهلكة، تحاكي في شكلها، الأولي العام، طريقة التصوير البصري السينمائي لينبهر الشاعر بالمكان، المتكئ على غموض الموقف و بساطته في آن واحد، ويحاول نقل انبهاره الجميل هذا، إلى القارئ المتلقي، وربما لذلك، نجده يأتي على التفاصيل الدقيقة للغرفة؛ بل إنه في القصيدة، تستغرقه تفاصيل المكان، و تشغله عن الأداء الشعري، الحدثي، حتى لتكاد القصيدة، في هذه الحالة، تتحول إلى مجموعة من المشاهد الوصفية المتراكمة، والتي لا تحتمل لفرط الروح الوصفي، السردي، فيها، أي تواتر أو تصاعد في الأفكار، أو تحريك للمشاعر، والعواطف؛ فتبدو القصيدة لأول وهلة؛ مفتقرة لكثير من عناصر الشعر والإبداع، جانحة لأن تكون، مجرد عنصر واحد، يمهد لقصيدة، محتملة؛ ولكنها غير متحققة؛ ولنتأمل الدلالات والمضامين الأعمق لمطلع القصيدة، عبر هذا المخطط التحليلي:



الشاعر استهل قصيدته بعبارة (في غرف العمليات)، كرمز لماح، لحالـة الانفجـار والتـوتر والقلـق وتعد "شبه الجملة، وسيلة تعبيرية، رمزية لأبعاد التشتت والتوزع"[1]، وقد استغل (أمل دنقل)، سمة أسلوبية، جديرة بالملاحظة، والتي تكررت في العديد من قصائده، وتقنية لغوية؛ هي التقـديم والتـأخير، وهـذه التقنيـة "تخرج الكلام من منطق النثر، إلى منطق الشعر، في خـصوصية محببـة"[2]. فالتقـديم هنـا يجـسد، أهميـة دلالـة العبارة عند الشاعر، مستخدما المكان؛ فالمكان يكتسب أهمية كبيرة في مطلع القصيدة، لا لأنه أحد عناصرها

---

(1) مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري (دراسة تحليليـة بلاغيـة)، منـشأة المعـارف، الإسـكندرية، مـصر، 1985، ص 224.

(2) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 207.

الفنية؛ أو لأنه المكان الذي تجري فيه اللحظات الأخيرة لحياة الشاعر (أمل دنقل)، بل لأنه يتحول إلى فضاء يحتوي كل العناصر الشعرية، بما في ذلك من حوادث وهواجس، وأفكار وشخصيات وأشياء، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تنفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، وبهذه الحالة لا يكون المكان؛ "كقطعة القماش، بالنسبة إلى اللوحة التشكيلية؛ بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة"[1].

الشاعر إذا، يرسم مشاهد الغرفة، محددا تضاريسها، ليكشف النقاب عن مشهد بصري، مباغت، "فشعرية الحداثة، أخذت تبحث دوما، عن نموذج جديد، يشبع حاجة جمالية، أرقى من إشباع التوقع؛ وهي دهشة المفاجأة"[2]، بدرجاتها، التي تذهب في البروز الحاد للعناصر اللافتة، التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد، وانحراف ظاهر عن السنن القارة، إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة؛ التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة، في شعور مبهم، بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة، وذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي، الذي يعتمد كليا، على إشباع التوقع، في جميع مستوياته، الإيقاعية، والدلالية، وحتى الرمزية، ففي شبه الجملة (في غرف العمليات)، يمكن أن نرصد كيف ينسج التركيب؛ إذ يعمد الشاعر، إلى منبه أسلوبي مفاجئ ودون مقدمات؛ فمع المفاجأة، تبقى المحاولة سارية المفعول، لاحتضان ما هو حقيقي، وشفاف؛ لذا المباغتة، استيقاظ من خيال ووهم مضى، وولى بالشاعر، فأضحى كل ما حاوله، شهي، (نقاب الأطباء الأبيض، المعاطف البيضاء، تاج الحكيمات، أردية الراهبات، الملاءات، أربطة الشاش والقطن، قرص المنوم، أنبوبة المصل، كوب اللبن)؛ يخشى عليه من التلف والزوال؛ فينغمس خوفا، حتى المغامرة؛ مستيقظ الحواس، رهبة في حصاد السراب، كخيوط حسية لأثر نفسي روحي، محصور ببحر عديم الاستقرار والثبات، في تناقضاته، بمده وجزره، أمواجه وهدوئه.

لقد انتشر المرض في جسد (أمل دنقل)، في فبراير (1982)، وتجاوز مرحلة الجراحة، وكانت الأسابيع التالية، أشبه بنوبات دورية؛ يمارس فيها كل من الشاعر وزوجته، انتقال الدور، في تهدئة الآخر، "ولعل الزوجة عبلة الرويني، كانت تحقق رغبة زوجها الشاعر، الذي حرص في شعره، كما في مرضه، على أن يستبعد أي تخاذل، أو نغمة استجداء، وقد بلغ بهذا حد التطرف، في الشعر وفي السلوك معا"[3].. حتى انفجر الشاعر يوما، أمام الصديق الشاعر (عصام الغازي): "لماذا يهاجمني الموت، في زمن الفرح والهدوء؟ لماذا

---

(1) أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، مجلة الفيصل، الرياض، السعودية عدد 286، ربيع الآخر 1421 هـ/ يوليو، أغسطس 2000، السنة 24، ص 55.

(2) صلاح فضل، شفرات النص، (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 89.

(3) سعاد عبد الوهاب، قراءة نقدية في كتاب الجنوبي (حياة شاعر مشاكس كما ترويها زوجته) مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 437، أبريل 1995، ص 110.

أصاب بالسرطان في عام زواجي؟"[1]، كانت الأسابيع الأولى، شديدة القلق، شديدة الخوف.. شديدة التوتر.. شديدة العذاب والقسوة والمباغتة، والمواجهة، مع المرض، في غرف العمليات، إن هذه الحالة النفسية قد انعكست على النص الشعري، لتفرض خصوصية الأسلوبية، في بنية لسانية، لها سياقها الخاص، لتفرز دلالاتها الذاتية، وهذا ما ذهب إليه "محمد حسن عبد الله"، حيث اعتبر أن؛ "الانصياع المطلق، للتقاليد التعبيرية، يلغي الأديب المبدع، وينال من قدرته، على تنشيط المتلقي، وإثارة انتباهه، واكتشاف لغة خاصة، سيكون باستطاعتها، أن تدل، وليست تعبر عن المعالم الخاصة لتجربة المبدع"[2]، ويتكون ذلك لدى القارئ؛ "مقياس المفاجأة، تبعا لردود الفعل، ومعدن المفاجأة، ومولدها، هو اصطدام القارئ بجملة المفارقات في جملة نص الخطاب، ومدى استجابة القارئ لمنبهات النص"[3].

وهذه السمة الأسلوبية، بهذا الشكل، تفاجئ القارئ، و تدفعه إلى ممارسة أسلوبية كثيرة وتتحدى قراءته، بتركيبها المباغت القوي، ودلالتها الغامضة؛ وقد تكرر هذا في دواوين الشاعر كثيرا، باعتماده، دهشة المفاجأة الأسلوبية، مرتكزة، في إيحائيتها على الموقف الانفعالي الحاد للتجربة النفسية، متجاوزة النزعة العقلية، تفرضها القرائن البلاغية، على الصور؛ ليجسد الشاعر قيم الرفض والمواجهة، التمرد والثورة، فهلا تأملنا توظيف، هذه المنبهات الأسلوبية الموحية، في كل دواوين الشاعر:

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 121.

(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1971 ص 119.

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 58.

المطلـع	القصيـدة	الديـوان
- لن أكتب حرفا فيه !	أتوجراف	مقتل القمر
- انتظري !	شبيهتها	//
- لم يعد يذكرها حتى المكان !	الملهى الصغير	//
- المجد للشيطان ..معبود الرياح !	كلمات سبارتكوس الأخيرة	البكاء بين يدي زرقاء
- أعرف أن العالم في قلبي..مات !	يوميات كهل صغير السن	اليمامة
- أغلقي المذياع !	موت مغنية مغمورة	//
- جسدي صخرة ، صهرتها الظهيرة !	ظمأ .. ظمأ	//
- تأكلني دوائر الغبار !	الحزن لا يعرف القراءة	//
- أعطني القدرة حتى أبتسم !	العشاء الأخير	//
- ..إطار سيارته ملوث بالدم !	حديث خاص مع أبي موسى	//
	الأشعري	//
- أكره لون الخمر في القنينة!	من مذكرات المتنبي	//
- فتح المذياع ..واستلقى!	ميتة عصرية	تعليق على ما حدث
كادت تقول لي:"من أنت؟"	الوقوف على قدم واحدة	//
- أيها السادة : لم يبق اختيار!	الموت في ..الفراش	//
- لا وقت للبكاء!	لا وقت للبكاء	//
- اللوحة الأولى على الجدار:	رسوم في بهو عربي	العهد الآتي
- لا تصالح!	لا تصالح	أقوال جديدة
		عن حرب البسوس
- هل أنا كنت طفلا!	الجنوبي	أوراق الغرفة (8)
- في غرف العمليات!	ضد من	//
- و سلال من الورد!	زهور	//
- أوهموني بأن السرير سريري!	السرير	//
- جاء طوفان نوح!	مقابلة خاصة مع ابن نوح	//
- هاأنت تسترخي أخيرا!	خطاب غير تاريخي على قبر	//
	صلاح الدين	
- عم صباحا أيها الصقر المجنح!	بكائية لصقر قريش	//
- سيف جدي على حائط البيت ..	قالت امرأة في المدينة	//
يبكي!		قصائد متفرقة
- قولي من أين!	العراف الأعمى	

الشاعر (أمل دنقل)، وظف سمة أسلوبية، حيث استهل - كما سبق - المشهد بالعبارة اللافتة، المفاجئة، الواصفة، هذه العبارة توصي لنا بأن الشاعر، استعار، تقنية فنية بصرية، روائية (فأمل دنقل) كان يعتمد كثيرا على طرق التعبير الحديثة، في الصورة "كاستخدام تكنيك السينما، والاستفادة من تكنيكات الفنون الأخرى، سواء في الفنون التشكيلية أو الرواية أو المسرح"[1]، وهذا سيؤثر حتما، في البناء اللغوي، للمشاهد التالية، فالصياغة الروائية، جاءت كوسيلة فعالة، لماحة، لما للفن الروائي السردي، الوصفي، من دور بارز في الخطاب الأدبي، "فالوضع المكاني في الرواية، يمكنه أن يصبح محورا أساسيا، للمادة الحكائية، ولتلاحق الأحداث والحوافز؛ أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري، ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"[2]. وهكذا يدخل المكان في القصيدة، أيضا عنصرا فعالا، في تطورها وبنائها، وفي طبيعة شخصية الشاعر التي تتفاعل معه، وفي علاقتها ببعضها البعض؛ ولذلك يبدو الوصف، الوسيلة الأساسية، في تصوير التجربة النفسية وهو محاولة "لتجسيد مشهد من العالم الخارجي، في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف، لا يصف واقعا مجردا، ولكنه واقع مشكل، تشكيلا فنيا؛ إذ الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة"[3]، و(غرف العمليات)، هنا ليست مجرد خلفية، أو محض مكان هندسي، تتحرك فيها شخصية الشاعر، أو مكانا قضى فيها أيامه الأخيرة، ولكن المكان يظهر معبرا عن نفسية الشاعر، ومنسجما مع رؤيته للكون وللحياة، عاملا الكثير من الأفكار؛ وفي هذه الحالة، "يبدو المكان، كما لو كان خزانا حقيقيا، للأفكار، والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة تبادلية، يؤثر فيها كل طرف في الآخر"[4].

وهكذا يتجاوز المكان، وظيفته الأولية، المحددة بوصفه، مكانا لوقوع الأحداث، إلى فضاء يتسع لبنية القصيدة، ويؤثر فيها، من خلال زاوية أساسية، وهي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه ويعيش فيه، ويلح الفيلسوف "غاستون باشلار"، على "أننا حين نقرأ مثلا، وصفا لحجرة، نتوقف عن القراءة، لنتذكر حجرتنا، أي أن قراءة المكان في الأدب، تجعلنا نعاود تذكر، بيت الطفولة"[5]. ولعل الشاعر (أمل دنقل)، في ظل احتفائه الكبير بالمكان الذي يبدوا أنه جزء لا يتجزأ، من هذا المكان، وأحد عناصره الثابتة؛ إنه يتشيء، وفقا لمعطيات واقعه الجديد الصعب؛ ولكنه رغم ذلك يملك حضوره، الخاص به.. إنه مشدوه ومندهش ومتوحد مع بيئته

---

(1) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 335.

(2) سيد البحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 33.

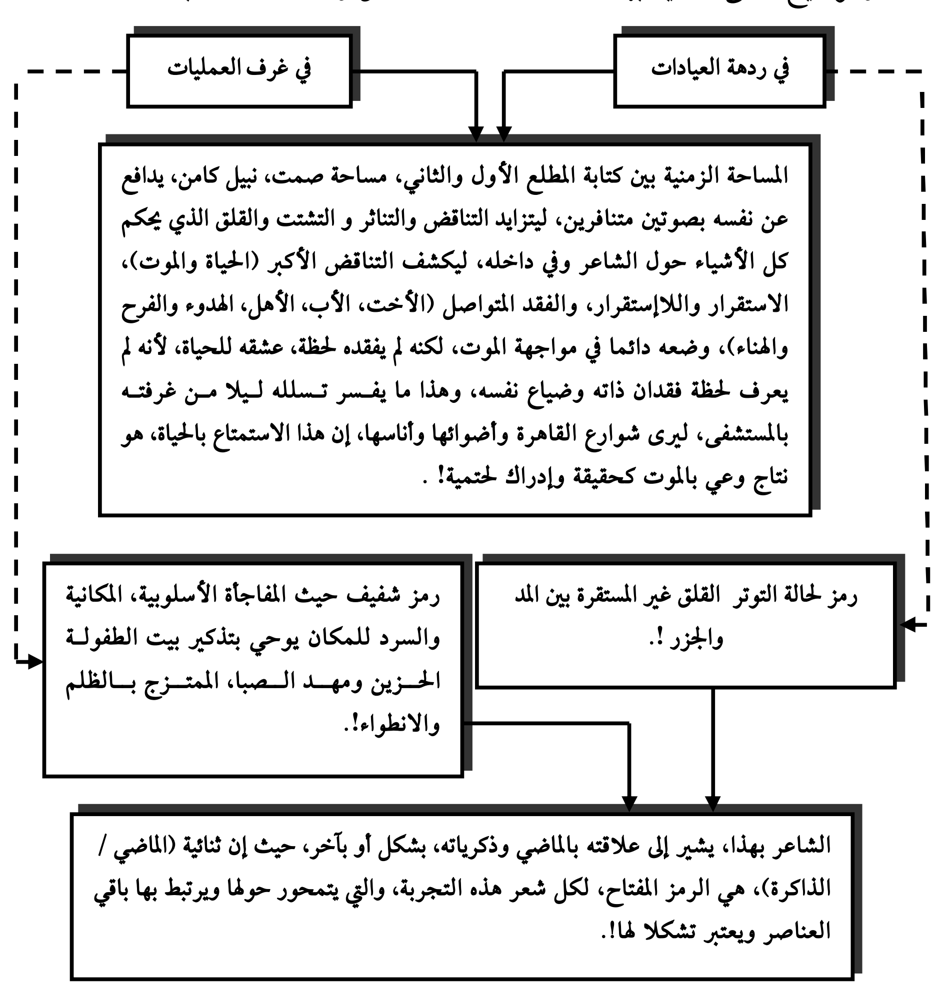
(3) سيزا أحمد قاسم، يناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985، ص 110.

(4) سيد البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 31.

(5) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 07.

الجديدة، رغم تطلعاته المتواترة، بين آن وآن، للمدينة حيث كان أمل المريض، الوحيد الذي يتسلل، في منتصف الليل، من غرفته، ليسرق شوارع القاهرة، ويمارس عشقه لها، بالإصرار على رؤيتها بين الحين والآخر.. "[1]؛ إلا أن تشوفه كان للريف البعيد، بروائحه النقية، وألوانه الشفافة الخالصة، البيضاء، الحالمة، و أصواته الهادئة؛ إنه تشوف محكوم دائما بالعودة إلى الجذور الريفية وبيت الطفولة ومهاد الصبا، هربا من زمان، أفسد الناس، خلف جدران الإسمنت والحديد والإسفلت وأبعدهم، عن لذة النقاء وهالة الصفاء.

ولتوضيح المعنى نستعين بهذا المخطط، لمختلف العلائق والدلالات المتشابكة:



---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 122.

الشاعر (أمل دنقل)، بهذا الاستهلال، استطاع أن يصل إلى "رؤية عميقة نفاذة، ورهافة فنية حساسة ومعرفة ناجحة بأدوات الفن ودروبه، بمنعطفاته وخوانقه، يجسد بصورة أو بأخرى، جوهر اللحظة الراهنة"[1]، حيث أن الشاعر، وظف النص الشعري، توظيفا لغويا، تشكيليا وبصريا، ليصف بشكل درامي، صدامي، "من واقع مغلق داخل ذاته"[2]، وفي اللحظة التي وقع فيها الجسد، بكامله، بين مخالب السرطان، وفي خضم هذا الصراع، كان لزاما على الشاعر، في هذه المرحلة، أن يعاني الانكسار والشعور الممتزج بالإحباط والحزن واليأس، التمزق والتمرد، يتخلله شعور باختناق الصرخة، أجبرته على الصمت أحايين كثيرة، فشبه الجملة (في غرف العمليات)، في بنيتها، تتجلى فيها، وطأة المعاناة الكثيفة، التي تسكن أعماق الشاعر، المشتتة، الموزعة، القلقة، المترددة، فهو يلغي العصر، الذي تنأى عنه العدالة، ويلتهم فيه، السمك الكبير، السمك الصغير وقد، "كبر سمك القرش، ملتهما، السمكة النادرة، ليتساءل: لماذا يكون موت الشاعر، انفجارا سرطانيا، مدويا،..؟ لماذا يتبدد خلية، خلية، شاهدا موته، لحظة، لحظة؟"[3].

الشاعر، لا يقيم أن ينبري لنا بوجه آخر – غير الذي عهدناه – يشف عن نفسه وواقعه، عن ضياعه في متاهات المدن وانتهائه إلى غرف العمليات وردهات العيادات، إنه التوزع والاعتصار والفرح المنطفئ، "وكان أمل متصادما، دائما.. حتى الموت"[4].

وهذا الإيحاء الرمزي؛ الذي يعد ذروة تطور الأسلوب، الشعري المعاصر، يجعله يتناص تناصا ذاتيا، مع قصيدة: (مقتل القمر)، من ديوان للشاعر (أمل دنقل)، بنفس عنوان القصيدة، والتناص هو "استبطان نص سابق، في سياق نص لاحق، بحيث تتولد من هذه العملية، دلالات متجددة، لا يمكن استكشافها، في النص الأسبق، وقد يكون لها في النص اللاحق، حضور دلالي متميز"[5]، "بإعادة حياة عدد من النصوص، في النص الجديد، والالتقاء بها في أفق القصيدة الجديدة"[6]. أما التناص الذاتي، فهو "العلاقات، التي تعقدها نصوص الكاتب، بعضها مع البعض الآخر، والتي تكشف - بدورها - عن الخلفية

---

(1) صبري حافظ، استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985، ص 78.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 112.

(3) المرجع نفسه، ص 111.

(4) المرجع نفسه، ص 111.

(5) يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 2، 1996، مجلد 15، ص 154.

(6) حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الحديثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 2، 1996، مجلد 15، ص 85.

النصية، التي يتعامل معها الكاتب"[1]، فالتناص الذاتي مهم جدا، في معرفة ثقافة الشاعر ومصادره، وكيفية تناص إنتاجه، تناصا ذاتيا، أي "معرفة مدى تطور فكر الكاتب أو جموده، ومدى تنوع مصادره أو محدوديتها؛ وبالتالي مدى أصالته وتميزه واجتراره لأفكار قد تكون واحدة في جميع إنتاجه؛ وبذلك تكون تجربة مغلقة"[2]، كما أن "القارئ النموذجي"[3]، لا يواجه النص العيني، "معزولا، وحيدا، بل يواجهه، من خلال الأنظمة النصية، المترسبة في لاوعيه، ومن خلال ذكرياته القرائية"[4]، فلقد أنتجت الدراسات الأسلوبية، السيميائية، نصا إضافيا في القراءة، كي تعلن عن ولادة لا وعي، قادر أن يرسل إشارات إلى لا وعي القارئ، "لم يعد النص مغلفا بجسد البلاغة الكلاسيكية؛ بل تنكر لكاتبه، أمسى مُغْفَلاً (anonyme)، يعيش هاجس الجمع وصيغة الانتماءات"[5]، لقد تجاوز الناقد، عصاب العبقرية الفردية، وتاريخ الوثائق، المنسوبة إلى السيرة، وأصبح شريكا للأديب، فشاركه، "في تفكيك الأثر والصور البيانية والحقل المعجمي والتركيب النحوي، من خلال الاستدلال على مقومات التكثيف (condensation)، والتحويل (الانزياح déplacement)"[6].

ولعل التناص بهذا، يطلعنا على المضاعفات النفسية، التي كان ينوء تحت وطأتها الشاعر، ويعاني تناقضاتها وبؤسها، فقد "استغرق خيال الشاعر الرومنسي، في صورة كبيرة لمصرع الريفي؛ الذي ينزح إلى المدينة؛ والقمر ولا شك مفردة ريفية، فالشاعر لا ينظر إليها، من خلال وجودها الثابت في الخارج، ولكن من خلال تحقيق الوجود، والقمر كظاهرة ريفية، له هباته، في حياة الفرد، كما أنه ظاهرة جمالية، في مخيلة العشاق والشعراء، باب من أبواب المعانقة الكونية"[7]. ومن خلال الألفة بين الشاعر الريفي والقمر، تنفجر كارثة الضياع في انهمار المدن وغرف الجراحة، هذه المدن التي تقتل الكون في الإنسان، حين تحجبه أن يلج

---

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص 45.

(3) إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 61.

(4) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر للتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص 76.

(5) جان بلامان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 09.

(6) جان بلامان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: عبد الوهاب ترو، ص 09.

(7) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 196، ذو القعدة 1415 هـ/ نيسان 1995، ص 50.

باب السماوات، بأنوارها وعمائرها، وتخنقه في غرفة مغلقة، مغلفا في شبح المرض، وأربطة الشاش والقطن؛ ومن ثم فزع الشاعر إلى القرية ينذر بشيء عظيم، يقول الشاعر في قصيدة (مقتل القمر):

... وتَنَاقَلُوا النبأَ الأَليمَ علَى بَريد الشمسِ

فِي كُل المدِينة:

"قُتِلَ القَمر"!

شهِدُوه مصلوباً، تَدَلَّى رَاَسُه فَوقَ الشَّجَرْ!

نَهبَ اللصُوصُ قلادةَ الماسِّ الثمينَة

مِن صدره!

تركُوهُ في الأَعْواد،

كالأُسْطورةِ السودَاء فِي عَينِي ضَرير

ويقولُ جاري:

- "كان قَدِّيسًا، لماذا يقتُلُونه؟"

وتقول جارتنَا الصبيَّة:

- كانَ يعجبُهُ غنائِي فِي المسَاءْ"

وكَانَ يُهدِينِي قَواريرَ العُطور

فَبِأي ذَنبٍ يَقتلُونه؟

هل شاهَدوهُ عند نَافذتي—قُبيلَ الفَجر—يُصغي للغِناء!؟

....

دَثرتُه بِعبَاءَتِه

وسَحبتُ جَفنَيْه على عَينيه..

حتى لا يَرى من فَارقُوه!

وخرجتُ من بابِ المدينَة

للريف:

يَا أَبناءَ قريتنَا أبوكُم مَاتْ

قد قتلَتهُ أبنَاء المدينَة

ذَرفُو ا عليه دُمُوع اخوة يوسُف

وتفرقُوا

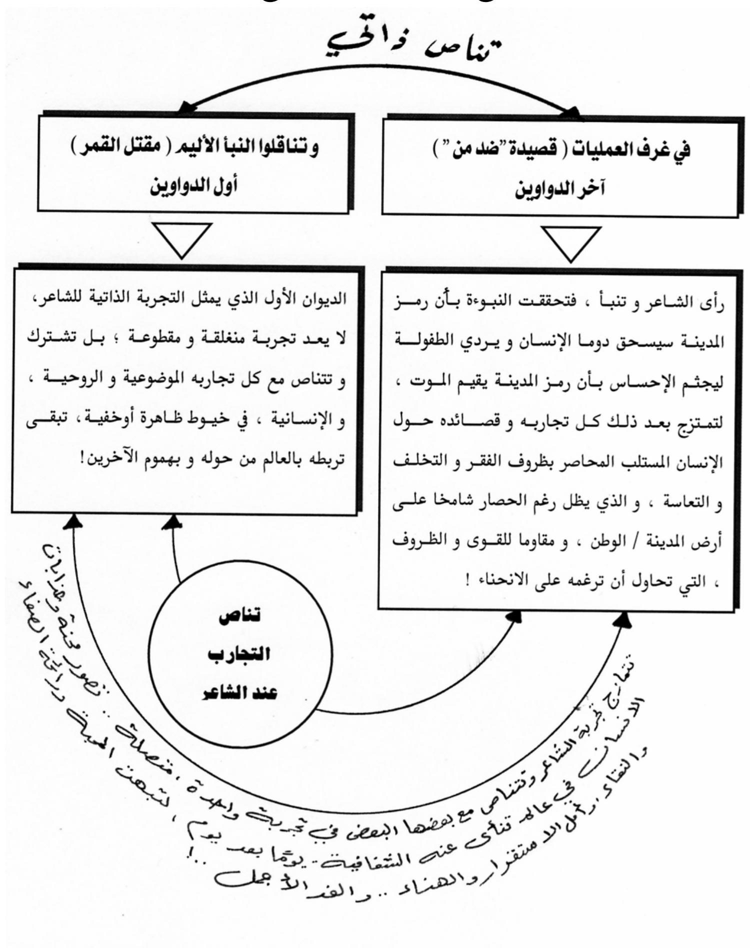
تركُوهُ فوقَ شَوارع الإسفَلت والدمِ والضَّغِينَة

يا إخوتِي: هَذَا أبوكُم مات!
- ماذا؟ لا.. أبونَا لا يَمُوتْ
بالأمس طُولَ الليل كَانَ هُنا
يَقُصُّ لَنا حكايتَهُ الحزينَة!
- يا إخوتي بِيَدِيَّ هاتين احتضَنْتُه
أسْبَلتُ جَفنيَه على عَينيه حتى تدفنوهُ!
قالُوا: كَفاكَ أصمُت
فإنكَ لَسْتَ تدري مَا تَقُول
قلتُ: الحقيقَةَ ما أقُول
قالُوا: انتَظِرْ
لَم تبقَ إلا بضعُ سَاعَاتٍ..
وَيَأتي
****
حَطَّ المسَاء
وأطلَّ من فوقي القَمر
مُتَألقَ البَسَمات مَاسيّ النَظَر
- يا إخوتي هذَا أبوكُم ما يزالُ هُنَا
فمن هو ذلكَ الْمُلْقى على أرضِ المدينَة؟
قالُوا: غَريب
ظَنَّهُ النَّاسُ، القَمَر
قَتَلُوهُ، ثم بكَوا عَلَيه
وَرَدَّدُوا "قُتِل القَمر"
لَكنَّ أبونَا لاَ يَمُوتْ
أبداً أبُونَا لا يَمُوتْ! [1]

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 68، 69، 70، 71.

وبمعاودة النظر إلى التناص، يتكشف عن بعده الرمزي، ذلك أن الامتزاج بين الاستهلال الأول في قصيدة (ضد من)، وقصيدة (مقتل القمر)، أول دواوينه، يظهر لنا (أمل) بوجهه الواقعي، الكابي، الخاص في تنازعه مع الأمكنة، فضلا عن تنازعه، مع ذاته بتفرده عن المجتمع في المدينة:



وإذا لخصنا من وجهة نظرنا، وتجاوزنا النظرة الخاصة، إلى النظرة العامة، أي من الدارس والناقد والمحلل للنص إلى مستهلك النص بكل مستوياته (القارئ، المتلقي)، أي بشكل آخر، المستمع في أمسية شعرية، ربما أكثر ما فيها، هو الاستمتاع بلغة و صورة وإيقاع أكثر منها، البحث في (ردهات) حقيقة الحقيقة، داخل مأساة القصيدة؛ التي هي ليست بداية لحياة الشاعر، ولا لنهاية للكتابة الشعرية، وإنما هي مرحلة استثنائية في الدائرة الشعرية الأدبية، أكثر ما تلخص القصيدة، هي ضمادة الجرح النازف بمعانيه، التي تشكلها الرمزية والقاعدة، والبنية التحتية للرمز، في معناه الخاص والعام، من هنا نتجرأ ونفجر الرمز؛ بمعنى نريد منه

إلغاء المعنى والذي أراد به البعض أومن خلاله البعض تفسير الرمز، فهل الرمز صيغة مجردة؟ أم هو انعكاس شخصية الشاعر في الحقيقة؟ ...

إذا لابد لنا من أن نرى الرمز، على أنه فلك، في فضاءات المسلمات والممنوعات والطابوهات والمتغيرات والثوابت، بين أطراف الحبكة الفكرية؛ والأهم منها، الروحية، الدينية؛ التي تعطينا الأرضية الثابتة، التي مهما حاولنا أن نجد لها قراءة مكانية أو زمانية مغايرة لحوصلة الفكر، ومن هنا يكون التعبير الرمزي، يمثل أداء مكتنزا، بالممكن وبالمحتمل.. "إلا أن هذا التعبير نفسه لا يمكن تجميده في لوحة ذات ألوان ثابتة، لأنه خاضع لتوفزات المشاعر وتوثبات الخيال؛ الذي يدفعه الانفعال، مما يجعل المسافات ذات خطوط متعرجة، أحيانا، متكسرة أحيانا أخرى؛ لكنها جميعا تومئ وتشير إلى أنها تعني أشياء، وترمز إلى معاناة داخلية تنوء بحملها الدلالات الوصفية للكلمات"[1]. وإذا لخصنا معناه الروحي، في دائرة الرمز المغلق، من هذه الناحية، والمنفتح من نواحيه الأخرى، المُطَالَب هو بها.

توظيف الرموز إذا، في الشعر منطقي وطبيعي، لأنها جزء من تجربة الإنسان وثقافة الشاعر، "ولا يستطيع الشاعر أن يجزئ كفاح الإنسان ونضاله، وأن يحصر نفسه في إطار عصر واحد، فقط، وفي إطار ثقافة واحدة، أو بيئة واحدة مغلقة على نفسها"[2]. إن عالم الشاعر، متسع، مترامي الأطراف، والشاعر هو مثقف عصره الأول، إن استخدام الرموز بالنسبة إليه، جزء لا يتجزأ من تجربته وثقافته؛ وليبدو الرمز؛ "الذي تشكله اللغة والصورة، وما يفرضه هذا الشكل من إيقاع مميز، كأنه الطاقة الدلالية، التي تشد شروخ النص وتفاصيله"[3].

والشاعر بقراءاته المتنوعة وتجاربه المختلفة، تتكون له بنية ذهنية ونفسية، أصبحت لا ترى الكون على أنه تشبيه أو استعارة، بل أصبح يعقد طرفي التشبيه بوسائل أخرى، فيها من الأبعاد النفسية والفكرية والاجتماعية الكثير، صارت تجربة الشاعر، هي التي تستدعي الرموز، التي لا تنتمي بالضرورة إلى التراث العربي فقط؛ بل وإلى التراث الإنساني الواقعي برمته.

إن الرمز يوحد بين أجزاء القصيدة، ليصبح السمة، الكلية لها، لكن هذا لا يعني، أنه قد تخلى تماما، عن باقي الوسائل البلاغية الأخرى، إنما هي صورة من ضمن الصور، التي تتآزر فيما بينها، لتشكل الرمز، فتتعانق لتساعد في إنجاحه وإبرازه.

---

(1) رجاء عيد، لغة الشعر، (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985، ص 114.

(2) نبيل فرج، البياتي في مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1988، ص 78.

(3) آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 03.

وبعد هذه الإلتفاتة والإشارة، نعود إلى بعض الجوانب وزوايا هذه الدراسة التحليلية لقصيدة (ضد من). علينا إذا وبكل موضوعية وتوازن، تحقيق الأبعد والأعمق، في تحليل المعنى المطلوب، وبأمانة – ربما ليست علمية تماما –، ولكنها تاريخية، لها تأثيرها السلبي الإيجابي على مرحلة زمكانية إبداعية، يعني أن ما قد نراه، من رمزية القصيدة العامة، وتلخيصها في عزل اللونين، (الأبيض والأسود)، وتحقيق لهما استقلالية، نجعل منها رمزية وروحية جديدة، لوجع القصيدة، هل اللون الأبيض والأسود، يؤدي حقيقة ما أراده الشاعر؟، هل كان البياض رمز الوفاة أم رمز الوفاء؟ أم رمز النجاة؟ أم رمز النسبية؟ أم رمز الشيء المطلق؟ هل هو الرفض؟ هل هو القبول؟ هل هو التمرد؟ هل هو الاستسلام؟ هل هي صورة غير محسوسة، تفجرت من شفتي الشاعر، دون علمه، بحقيقة ما أراد الوصول إليه؟، هل قال شيئا، هو لا يعنيه؟ أم عنى شيئا هو لا يفهمه؟ هل كان اللون (الأبيض)، طرح السؤال؟، أم الجواب عن السؤال؟ أم البحث عن السؤال؟ هل كان اللون (الأسود)، بداية الحياة؟ أم كان نهاية الحياة؟، هل الحياة عند الشاعر؛ الهواء والماء والناس والوجع والسفر والبكاء والضحك، والسخرية؟، هل كان اللون (الأسود)، يعني السواد؟ إذا كان لون القبر أبيض والكتابة على القبر باللون الأسود، فما سر العلاقة بين عزل (الأبيض) عن (الأسود)، ولماذا؟. نجرد المتجرد، هل التجرد، معنى لا شعوري، يجعل منا كتلة إحساسية، ناقصة؟. لماذا لا نجيب على هاته الثنائية؟ ولماذا نجيب على هاته الثنائية؟؛ ألا يعني ما نفعل، أن نفجر النص أكثر، ونكون منه أقرب، ونغوص فيه أعمق، (غرفة العمليات)، بداية الرمز في قصيدة الرمز، هل قال (أمل) شيئا ما، في القصيدة؟، أم أراد أن يقول شيئا في القصيدة؟، وهنا المسافة والفرق أبعد، لا بد لنا أن نبدأ من حيث انتهى، لكي نجمع بين بداية الرمز، ونهاية الرمز، في قصيدة الرمز؛ فمن المؤسف والمخجل، أن نرى ونقرأ قصيدة (ضد من)، بذلك القصور وتلك السطحية، التي هي إن دلت، فإنما دلت على سذاجتنا وقصور نظرنا، ولا مبالاتنا؛ التي تدل في حقيقة الأمر على المعنى الغائب، لمعنى القصيدة، (ضد من)؛ كان (أمل)، ومازالت القصيدة، تشهد، أنه يحاور الوطن.. قد بدأنا إذا، من حيث انتهى (أمل):

لَوْنَ الحَقِيقةِ

لَوْنَ تُرابِ الوَطَنْ!

سؤالنا ببساطة: هل كان يعني (أمل) في رمز التراب، إلى التراب؟ وما التراب؟، أليس في حقيقته، بقايا أجسادنا، و بعض أفكارنا وتاريخ أعمالنا؟، هل كان يعني (أمل)، ما عناه المفكر الكبير "مالك بن نبي"، في معادلته الشهيرة، (الوقت والإنسان والتراب)، كان (أمل) يرى في التراب، حقيقة الجذور وحتمية الأصالة، وبعد الانتماء، وفعالية الحضارة؛ لم يكن شاعرًا ساذجًا، يعني صورة وإيقاعا وهلوسة وصداعا، لم يكن يمثل وعاءًا فارغًا، لم تكن تعنيه شخصية الشاعر، كان متمردا، كان (أمل) يموت ليبني جسد القصيدة.. كان (أمل) ينتهي، لتحيا فكرة القصيدة.. كان (أمل) يموت لتعيش القصيدة، كان (أمل)، لا يعنيه (أمل)،

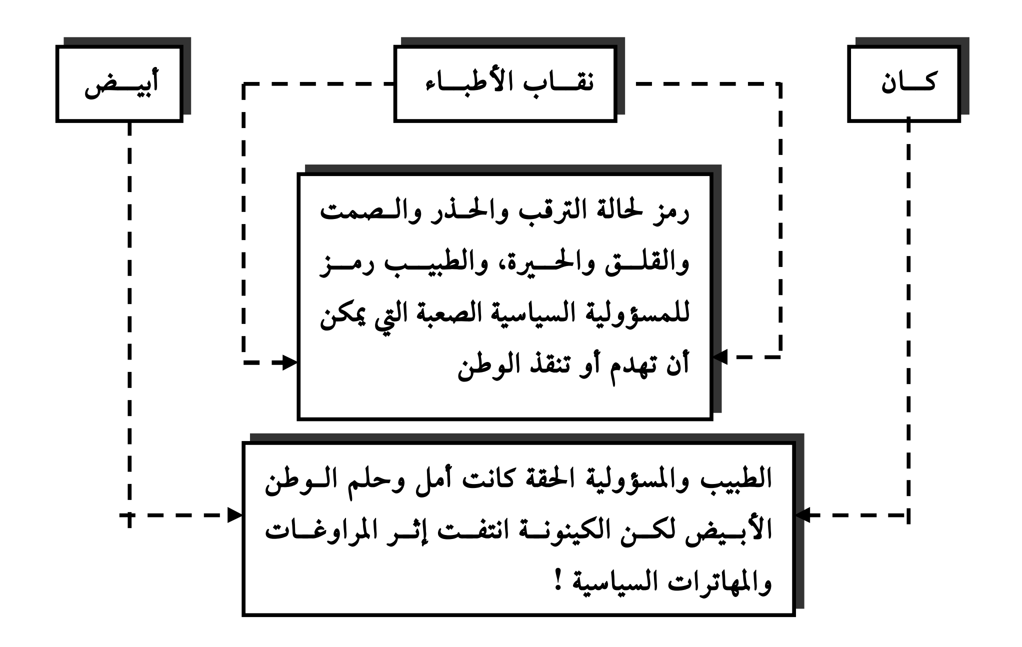
وما معنى الأمل؟.. لم يكن الأمل عند (أمل)، مشوارا قصيرًا وحياة سريعة؛ ولا عمرًا طويلاً وحياة بطيئة؛ لم يكن يعنيه، أن يعيش ألف سنة؛ ولم يكن يهتم، لو مات بعد سنة.. كان يريد شيئا ما، ربما لـو عرضـناه علـى (أمل)، لرفضه في حياته، هل يمكن، أن يكون ما أراده (أمل)، يملكه شخص، أو تملكه قاعدة سياسـية، كـان ما يريده تاريخا و فلكا حضاريا، وحرية مطلقة، تجعلنا نرى الأمر على حقيقته، ونرى السوء، سوءًا، ونرى ما يجب أن نرى، ولا نقول إلا ما نرى، والرؤية هنـا ليـست الـصورة المجـردة وليـست اللغـة الرنانـة؛ وليـست الإيديولوجية، التي بنى عليها الكثير، من أصحاب المسؤولية، تهديم الـوطن؛ إذا فالقـصيدة ليـست (أمـل)، ولكن (أمل) كان القصيدة:

فِي غُرفِ العملياتِ

كَان نِقابُ الأَطِبَّاءِ أَبْيض،

تتكشف المأساوية و تتضاعف عند (أمل دنقل)؛ فهو الشاعر اتسق لـه أن يفـتح آفاقـا جديـدة، في التصوير الشعري، وبما أضافه، من تحليل دقيق، يكاد يكون معجزا لخلجات النفس والفكر، وكـصياد مـاهر، يجهد وراء لآلئ اللفظ وسحر الكلمة، ينبجس شعره فيضا، من الألفة والنور، فلماذا كان الرمز، الذي أراده الشاعر، للموت، أن يكون أبيضا؟، أليس رداء الحزن أسودا؟، فكيف يفصل هذا عـن ذاك، و لمـاذا فـصل، بمعنى أصح، هذا عن ذاك؟

كانت العملية مقصودة،كان يعي أن يضع رمزيته،أليس (الطبيـب)، هـو الـصورة الرمزيـة المجـردة للمسؤول عن العملية، للمسؤول عن علاج الجسد، للمسؤول عن الحسية المادية، كان (أمل دنقل)، يريد من رمز الطبيب، (المسؤولية)، كان رمز الطبيب، رمزا سياسيا عنـد (أمـل)، ولم يكـن رمـزا، لمـادة علميـة، كـان الطبيب مسؤولا وكان أَمَلَ الوطن، وكان (أمل دنقـل)، الـوطن!. في زمـن بـدت لوحـة الـوطن ترتـسم في الغموض، لحد العتمة، وألوانها لتبدو باهتة، أكثر ظلامية، ظلمة نهاية الشاعر، لتتناثر طبقات الـصمت، الـتي ترمز إلى فقدان المسؤولية.. هذه المسؤولية، التي يشترك فيهـا علـى حـد الـسواء، الحـاكم والمحكـوم، في ظـل التخلي عن أداء رسالتهم في حماية الوطن وفي جميع مستوياته، لتطغى مناظر فاجعة، صامتة، مترقبـة، حـذرة، يتناثر عليها الغبار، غبار الخيبة والاستسلام، وغبار القلق والـضياع والحـيرة؛ هـذا الـذي لا يحمـي وطنـا أو أرضا ولا يصون عرضا ولا يحقن دما:



وربما لو قلنا واكتسبنا بعض الجرأة، لتغيير الـسطر الأول، ليحـل محـل الـسطر الثـاني علـى النحو التالي:

كَانَ نِقَابُ الأطباءِ أَبْيض

فِي غُرفِ العَمليات

لكان المعنى أصح وأدق، ولكن حيـاة (أمـل) كانـت، تـتحكم في قاعدتـه الفكريـة، وكـان لهيـب التجربة، التي عاشها، تجعله صلبا وصارما، وكان يرى، أن كلما كان المعنى أبعد، كان عمر القـصيدة أطـول؛ فكأنه يقول بعد مخاض التجربة – تجربة حياة الشاعر، داخله صعلوك، أو بمعنـى آخـر بركـان مـن التمـرد – فكأنه يقول: كلما كان المعنى أقرب وأسهل وأفصح، كان عمر القصيدة أقصر، كان هينا على أمل، أن تكون حياته قصيرة، ولكن أبى أن يكون عمر القصيدة أقصر، أراد أن يضيف لهـا عمـرا أطـول، و هـذا مـا يفـسر "اهتمامه الخاص بالبناء الهندسي، والمعماري للقصيدة، ولهذا كانت لحظة، المونتاج الشعري، أو القراءة الثانيـة لا تقل أهمية عن لحظة انفجار القصيدة في كتابتها الأولى، ولم يكن ذلك المونتاج يعـني مـسودة مكتوبـة، بـل أحيانا كان يتبلور في صورة ذهنية، يصعب تحديد طبيعتها"[1].

(1) علبة الرويني، الجنوبي، ص 90.

الشاعر (أمل دنقل)، لا يتوقف عند هذا الحد، بل إنه يتعدى ذلك، ليشمل غرف العمليات، لتصبح كل العناصر: (نقاب الأطباء، المعاطف، تاج الحكيمات، أردية الراهبات، الملاءات، الأسرة، أربطة الشاش، القطن، قرص المنوم، أنبوبة المصل، كوب اللبن)، تحمل في ثناياها موتا مؤكدا، وكل هذا كان يعظم من خوف الشاعر، ويزيد من قلقه و إحساسه بالنهاية:

كَان نِقابُ الأطِباءِ أبيضْ،

لَونُ المعَاطِف أَبيضْ،

تَاجُ الحكيماتِ أَبيضْ، أرديَةُ الرَّاهِبَاتِ،

الملاَءَاتُ،

لَونُ الأسِرَّةِ، أَرْبِطَةُ الشَّاشِ و القطنِ،

قرصُ المنوم، أُنبوبَة المصل،

كُوبُ اللَّبنْ،

كلُ هَذَا يشيعُ بقلبِي الوَهَنْ،

كُل هَذَا البيَاض، يُذكرني بالكَفنْ! [1].

إن اللون الأبيض، يتنامى بسرعة مدهشة، في غرف العمليات، ليشمل كل عناصرها، ولعل هذه الأسطر، تطلعنا على المضاعفات النفسية، التي كان (أمل)، ينوء تحت وطأتها، ويعاني تناقضها، وبؤسها، فيأتي التعبير هنا بحذف أحرف العطف، واستبدالها، إما بتكرار صفة اللون (الأبيض)؛ وإما بتكرار الفواصل، دلالة على الترابط والكثرة بين العناصر البيضاء، لكن المفارقة هنا تكمن، في أن ما يفترض فيه معنى الحياة (غرف العمليات والبياض)، هو نفسه الباعث على إشاعة (الوهن)، و(تذكر الكفن) إذا فكل الصور التي توالت أو تتالت، كانت عبارة عن رمزية مطلقة، يجر بعضها بعضا، ويصنف بعضها بعضا، حيث تكون الفكرة أعمق، وعمق النظرة أبعد، وتكون الحكاية مسلية، فطابع السخرية، يرتدي القصيدة، ويتخذ لها نفسا، يمدها بنبض الحنين، لكل ما سيفارقه (أمل)، ربما كانت آخر أمانيه، أن يسمع قصيدة تكون شاهدا على ولادة جيل جديد، يحمل لواء دائرة أدبية جديدة، تكون فيها الحرية أكبر وأوسع، وقدرة على التأثير أكثر، كان (أمل)، يرى في البياض نهاية وكانت التيجان والمعاطف وغرف العمليات، والأسرة والقرص المنوم وكوب اللبن ... عبارة عن خط من الحركة الاجتماعية، السياسية، والاقتصادية و الفكرية، التي عاش بها ومنها وفيها هذا الشاعر، كان بطبعه أقرب لقول الحقيقة، ربما كان بعضا من الحقيقة.. كانت هذه الحقيقة؛ التي تمثلت، في شخص (أمل)، تعلن صراحة، وبتواضع، أن بها عثَّ الدمار، كان الذي يلي الأسطر

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 368.

الشعرية، التي حاولنا أن نقترب منها سابقا، السطر الذي لخصناه آنفا: (كل هذا يشيعُ بقَلبي الوَهَنْ)، إن هذا السطر، هو الشاهد الذي لا يرقى إليه شك، من حث مدلوله، و رمزيته – فيما حللناه سابقا – ويربط هذا السطر، بما يليه، ب (كل)، حيث (كل هذا البياض يذكرني بالكفن!)؛ إذا فكل ما أعلنه الرمز في القصيدة، من طمس الإشعاع الحضاري الذي كانت تفلت إليه روح الشاعر، ويتجلى في سماء فكره، ويعانقه، كان ينام على كاهل المسؤولية المطلقة للمسؤول الذي لا يسقط مسؤولية الزمان ولا المكان، ولا يشفع له ذلك مرور الأجيال؛ بل الرمز هنا، يدل في حد ذاته الجبروت، والتسلط في رمز الطبيب، والفرار والصمت، والانطواء، والتنازل عن الحقيقة؛ إذ يفلت الشاعر، بهذه المعاني السامية، من دائرة المؤرخ، لمرحلة، ربما أكثرنا الآن، لا يفهم عمقها، الذي كان ومازال مؤثرا ومحركا رئيسيا، في مسيرتنا اليوم، لو قررنا أن ندرس تاريخا قريبا من جهلنا أو من لا مسؤوليتنا، أصبح بعيدا لفهمنا، كل ما عاناه وما أراد معناه، وكل ما كان سببا في بزوغ الرمز وليس الرمز؛ فبزوغ الرمز عندنا معناه، أن (أمل) لا يملك رمزا مجردا، ولكنه يملك بزوغا؛ أي يملك رمزا للرمز؛ أي أن ذلك الشاعر الذي أراد أن يكون شاعرا، عكس من أراد أن يكون حركة انتشارية ودائرة شعبية، أوسع عن حياة الشعر على حساب التاريخ، على حساب المصلحة العليا، والأمانة العلمية، إذا أعطينا للأدب حقه وثمَّنا قيمته، ولسنا من قال أن الشعر هو ديوان العرب، ولكن أردنا أن نقول، أن العرب يملكون فكرا ويملكون علما ويملكون أرضا ويملكون مالا، ويملكون قمحا وملحا وحطبا وكبريتا، ولا يصنعون خبزًا!؟، هل نقصد ما أسماه العامة وطنا، أم ما أراده الساسة شعبا، لا نريد أن نضيف لوجع القصيدة، وجعا ثالثا، فلربما فتحنا بابا آخر، سنتركه لدراسة أخرى، ولأفكار أخرى، ولخطوط طول وعرض أخرى؛ ولكن نكتفي بالقول، أن كل ما نراه جميلا أو اكتسبنا معنى رؤيته جميلا كان أو قبيحا، أدرك الشاعر ذلك؛ صنفه وأشار إليه وحدده، وحمل أطراف الحقيقة، مسؤوليتها، كان الطبيب مسؤولا، كانت غرف العمليات مخبرا، كان تاج الحكيمات أبيضا، وكأنه يقول: سحقا فكل قرار أتى من دائرة حمق ملعون، كل قرار بنى مصلحة خاصة ملعون، كل امرأة تولت حكما، لعن من حكمها، ومن حَكم و من حُكم، كان (التاج) رمزا لسلطة ملعونة، من وجهة نظر الشاعر، كان وجع الموت أهون، وكان فراق السرير أريح، وكان وجه الصديق بالغ الرعونة، كان الصمت أعمق، فكان الرمز ليس سوى رمزا لرمز، كانت القصيدة متحجبة، تَحَجُّب القصيدة عند (أمل) ذلك الجانب اللاشعوري في عقيدة الشاعر، كان الشاعر ذا عقيدة راسخة، وثابتة، ولكن الشاعر، كان لا يتكلم عن القصيدة ولكنه لا يعمل بها، صنع للقصيدة حجابا.. صان عرض القصيدة.. كان أمانة مؤمنة، وكانت كلمة مسؤولة، وكان كل الذي قالت القصيدة، أنها لم تقل شيئا، اكتفى أمل ببزوغ رمز وحوصلة روح، وترك المسؤولية على من يحلل القصيدة.

وهكذا نجد أن الإطار العام لفعالية القراءة، يتسع بشكل، لم يسبق له مثيل، ويصبح هو البؤرة المركزية للتحليل الأدبي، ولتوليد المعنى؛ بعد أن كان ينظر إليه ضمن إطار محدود؛ "سواء بوصفه عملية

امتثال لشفرات النص، كما ترى البنيوية، أو مجرد رحلة، اعتيادية، يقوم بها النص من الكاتب، نحو المتلقي أو القارئ"[1]، وهذا كذلك حسب مفاهيم علم الجمال التقليدية، التي كانت تنظر إلى القارئ ضمن منظور عملية (التذوق الفني)، "ومدى اللذة الجمالية التي يحس بها القارئ، تجاه النص المقروء"[2]، و في ضوء هذه الأفكار يتعامل القارئ مع النص الأدبي، على أساس؛ أن القراءة، تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى "هانز روبرت يوس"؛ "أنه حوار دياليكتيكي بين القارئ والنص، وبين الإجابات التي لا يقدمها النص، والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص وهو القارئ، في محاولة كتابة نص جديد"[3]، وفي ظل هذه العلاقة الدياليكتيكية، يصبح القارئ، "مسؤولا عن النص وأمامه في نفس الوقت"[4]، وقد يظل القارئ أيضا، في كل هذه المفاهيم والتصورات، و"حتى في تلك التي ترى في المتذوق شريكا للفنان، خاضعا بشكل أو بآخر لآليات النص ولنوايا الكاتب"[5]، فالنظر إلى القارئ، بوصفه منتجا للنص، يتوقف على طبيعة هذا القارئ ذاته، ومستوى مؤهلاته الثقافية والذوقية.

وفي النهاية؛ أليست (القصيدة)، تساهم في صنع وعي وتشكل فكر، وزرع خصوصية، أليس الدارس والقارئ والمحلل، هو شحنة فكرية وقدرة، تبحث عن من يفجرها.؟ أليس (أمل دنقل)، مفجر ذلك الصراع؟، أليس (أمل)، ممن أرادوا أن يطوروا الفكر ويوسعوا آفاق الرؤية، ويحللوا الواقع، بشكل أعمق، وأصدق؟، ماذا جنى (أمل)، من مشوار عمر مليء بالضغوط النفسية والصراعات الداخلية، والخارجية؟، أليس (أمل) رمزا للعذاب والتشرد والقلق، والنحيب و الجروح والمآسي، والتمرد.. هو رمز للشعور بالانكسار، والهزيمة.. فتح في قلب الشاعر أقبية للحزن، دفنت داخلها، كل أمل بالتغيير.. إنها خيبة الواقع والإحساس بالمرارة والكشف عن الحزن الكبير الذي هيمن على روح الشاعر، ليسود الإحساس بالعقم وكأن الشاعر (أمل دنقل)، في خطابه النصي، يستجدي إشاعة (البياض)، حتى لكأننا نسمعه يقول: - أيها اللون الأبيض، أعد السلام والهناء والاطمئنان إلى صدري المضطرب، والحب إلى قلبي الملتهب، وأسقط عليه السكينة، كما تسقط أنداء الليل على قيظ النهار ولفح الهاجرة! تعالى إلي.. وأقبل على ...

ولكن وهن القلب، وأبخرة محزنة، قد تصاعدت من جنبات الغرفة (8)، يلفها شعاع من البياض، وكان على (أمل)، أن يتعود البياض والنور، ليتخلص من زوغان البصر، الذي أصابه في المدينة وشوارعها،

---

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي النقدي الحديث)، ص 49.

(2) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1970، ص 392.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، عدد 232، ذو الحجة 1418 هـ/ إبريل 1998 م، ص 327.

(4) المرجع نفسه، ص 327.

(5) كوليجوود، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص 382.

فانطلق في ترحال، في غرفته، إلى ذاته وروحه، ليبحث عن النور والصفاء والحركة والألوان،..ألم يكن (أمل)، بعضا من تاريخ مرحلة، كان (أمل) ذلك (نحن)، هنا لا يغيب على (أمل)، أنه كان (أمل) ولكننا يغيب على أنفسنا أننا لسنا أولئك الذين ترك لهم (أمل)، كل هذا (الخطاب النص)، و هذه الثورة الفكرية، وهذا الشموخ، وهذه الشخصية، وهذه المعاناة.. كانت معاناة (أمل)، معاناة الوطن، وكان (أمل) رمز الوطن، ولم يكن هذا الوطن يوما رمزا لأمل؛ هي دهاليز وأضابير الحقيقة المؤسفة، المخجلة، العقيمة، ذات الرائحة الكريهة، التي حتما علينا – شئنا أم أبينا – أن نشتم رائحتها، وأن نحيا في مناخها، وأن نتأمل في فراغها.. كان (أمل) سؤالاً غريبا عند كثيرين، وكان (أمل)، صورة هلوسة عند الآخرين، تلفه عيوب كثيرة؛ "إنه يكره إلى درجة قسوة القلب وعدم المغفرة، استعراضي، يبحث عن لفت الأنظار إليه دائما، يخاصم أصدقاءه، إذا دخل عليهم فلم يتهللوا واقفين جميعا في فرحة بلقائه، يقتحم الآخرين، انفعالي، الكل يكرهه، مغرور حتى التعالي على فيلسوف مثل زكي نجيب محمود، الذي أرسل إليه يطلب دواوينه، فلم يرسلها، قائلا: لست أنا الذي يرسل كتبه إلى أحد!! حتى قال عنه أحد أصدقائه، إنه مريض بالكبرياء"[1]، محزن جدا أن نقولها، ولكن، هو الشعور بالمسؤولية، تجاه هذا الشاعر؛ لا بد أن نقف وقفة فرعية وبسيطة وضئيلة جدا، ونعتبرها زخة من تاريخ (أمل)، كان (أمل دنقل)، أحد رموز هذه الأمة، نأسف أننا لا نملك من أمرنا شيئا، في تطوير أحداث هذا التحليل، لأننا مقيدون ببعض الأكاديمية من جهة وبخطة موضوعية مسبقة من جهة أخرى.. فقط نقول، إننا نترك المجال مفتوحا لإنشاء دراسة أخرى، يكون فيها العمق مختلفا، والسطح مختلفا و اللون مختلفا، والطعم مختلفا، ونحن ربما مختلفون!؟.

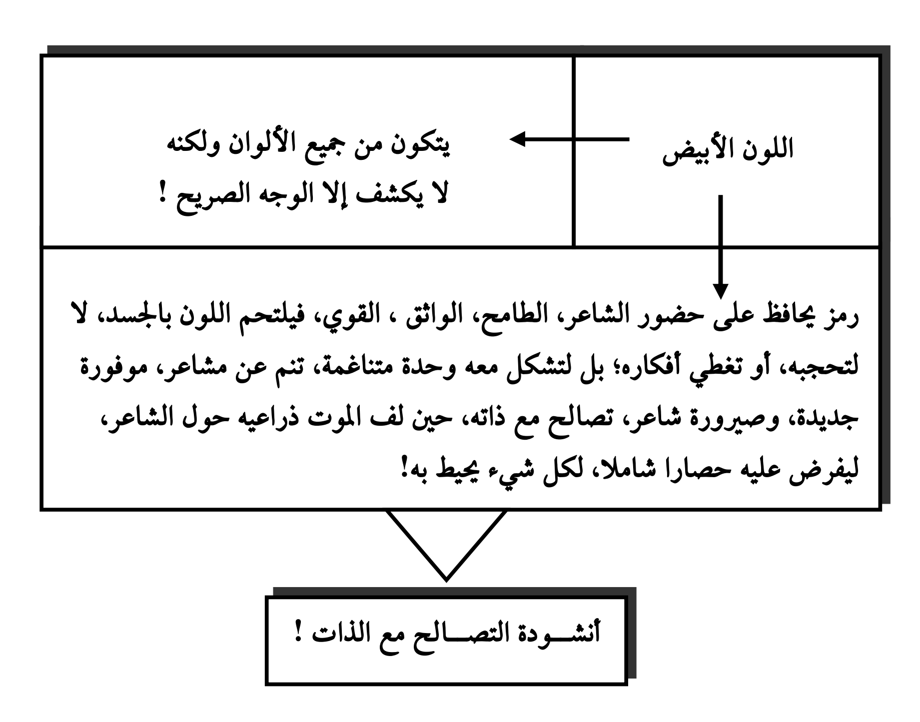
إن فعل الموت، الذي يرمز إليه اللون الأبيض، يحضر بقوة، ويبدو أطول نفسا؛ "فاللون الأبيض، يتكون من جميع الألوان، ولكنه لا يكشف، إلا الوجه الصريح!"[2]؛ وإن (أمل)، "يتلف الألوان جميعها، ليظل الأبيض والأسود، وحدهما في حياته.. يحب أو يكره، يبارك أو يلعن،.. هارب دائما من كل مناطق الحياد، التي تقتله"[3].

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 12، 13، 14، 45، 51.

(2) محمد المهدي، تجليات الفنان الكويتي، باسل القاضي (الإفلات من ذاكرة الزمن المفقود)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 502، سبتمبر 2000، ص 112.

(3) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 12.



وهذا يوحي ويرمز، إلى أن فعل الموت، كـان بطيئـا، متثـاقلا، في إعـداد أدواتـه، وإحكـام خطتـه، وليكون فعله، أكثر تركيزا، وأشد تأثيرا، في آخر لحظة من لحظات النهاية، ولكن بالرغم من أن فعـل المـوت كان بطيئا، إلا أن مفعوله كان سريعا وقويا في قلب الشاعر، إنه يسبب له الـوهن والإرهـاق، وإنهـا لمفارقـة عجيبة، حيث تتوالى الشذرات التصويرية عند الشاعر، في المقابلات، والمفارقـات اللفظيـة الخفيـة، و"المفارقـة اللفظية، نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير، يكون المعنى المقصود فيها، مخالفا للمعنى الظاهر وينشأ هذا النمط، من كون الـدال، يـؤدي مـدلولين نقيـضين، الأول، مـدلول حـرفي ظـاهر، والثـاني، مـدلول سـياقي خفي"[1]، والمفارقة اللفظية هنا تكمـن في لفظـتي (البيـاض والكفـن)، أو ثنائيـة؛ (الأبـيض والأسـود)، وإن المفارقة هنا لتكمن في أن ما يفترض فيه معنى الحياة (غرف العمليات والعناصر البيـضاء المحيطـة بهـا)، هـو نفسه الباعث، على إشاعة الوهن وتذكر الكفن؛ وهما حقيقتان بارزتان، تردان في الـنص الـشعري، بمنتهـى المباشرة والوضوح، بحيث تمثلان التجربة من العالم الخارجي (غرف العمليات، نقاب الأطباء، المعاطف، تاج الحكيمات ...)، إلى العالم الداخلي، في قوله: (كل هـذا يـشيع بقلـبي الـوهن!)، لتتجـسد ثنائيـات أخـرى: (الظاهر / الباطن، الخارج / الداخل)، وهذا لتتجسد نظرية انقـلاب لغـة الـشاعر المعاصـر، مـن الوضـعية والخارجي، إلى الداخلي والذاتي الخالص، وبالتالي تغير استعمال اللغة، فاكتسبت هوية جديدة حيـث، "لغـة

(1) ميويك، د.س، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط2، 1987، ص 106.

الشعر، ليست وسيلة لحمل الأفكار، بل هي والأفكار في حالة هوية موحدة، وهنا يقضي الشاعر المعاصر على التفارق بين الفكرة وجسدها الصوتي"[1]، إنه تحول يعضد دلالة، معايشة الشاعر لتجربة الموت، والتوحد مع الذات، وهو في ذلك يرنو إلى تجارب مخمرة، مقطرة، لتراكم الزمن ونضج الرؤية، وازدهار وتنامي المخيلة، في إشراقات وحساسيات جمالية، يتطارحها الشاعر، في دخيلة نفسه، بين دواوينه السابقة، وديوان: "أوراق الغرفة (8)"، وما يراه موائما، لطروحات روحية، جمالية، تشكيلية، حضارية، فلسفية، فكرية، وحتى على صعيد المغامرة، الحداثية الشعرية، تجاه تعابير جديدة، تبدو مشتبهة ومشتركة، وغامضة، لكنه سرعان ما يتفاصل فيها ويتفاصح، حتى تصير مقروءة، على غير دلالة وغير صعيد، مما يرى ويتحرك فيه، من اضطرام، جمالي وفكري، في تجاذبات وتنابذات، تخلفها شقوق النص.

وفي مشهد مفجع، يكمن جانب من جوانب السحر، في خلق الرمز السحري، عندما يتوجه القارئ، في لا وعيه، إلى قراءات سابقة، في ذاكرته، حيث يتناص الخطاب الشعري (لأمل دنقل) مع نص شعري (لأحمد مطر)، في تناص داخلي تآلفي، والتناص الداخلي، هو التناص الذي يكشف لنا علاقة نصوص الكاتب التي نحن بصدد دراستها، بنصوص معاصريه، أو "حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية"[2]، فالتفاعل النصي الداخلي يساعدنا على إقامة "نمذجة (تيبولوجيا للنصوص)، عندما تتوفر لدينا شروط ذلك من خلال متن واسع وقراءات جزئية لتفاعل النصوص بعضها مع بعض داخليا"[3]. أما تناص التآلف، فهو اتفاق الموقفين، موقف صاحب النص السابق وصاحب النص اللاحق، و تكافؤ العنصر التراثي، والعنصر الحداثي – تقريبا – كما يذهب إلى ذلك، "علي عشري زايد"، ومثاله على ذلك، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، لأمل دنقل، "الذي استدعى شخصيات تراثية ليعبر عن نكبة العرب سنة (1967)، لتشابه الموقفين، وتشابه نبوءة شخصيات الحداثة التاريخية بنبوءة الشاعر قبل وبعد النكسة"[4]، وتناص التآلف، الذي تتفق فيه دلالات النص السابق، مع دلالات النص اللاحق، يراعى فيه أيضا، الفروق الجمالية بين الخطاب الشعري، والخطاب التاريخي،

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978، ص 16.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (تحليل الخطاب الشعري و السردي)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج 2، ط1، 1997، ، ص 112.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص، السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 125.

(4) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 1987، ص 125.

وكذلك درجة المحاكاة، وانتخاب الحوادث، ولـذا "كـان الـنص الحـديث المتنـاص، عبـارة عـن إعـادة صـنع المعنى"[1].

ثمة إذا (مسافة توتر) قائمة، تتجسد بين الاختيارات التي تقوم بها قصيدة (ضد مـن) وبـين جميـع الاختيارات المتحققة، على المحور النسقي في نص (الأبيض والأسود)، الشعري (لأحمد مطر)، والـتي تـصف علاقة الأبيض بالأسود؛ يقول أحمد مطر:

(1)

رَجُلٌ أبيضْ
يَغفُو مُبْتَرِدًا في الظِلِّ،
رَجلٌ أسْوَدْ
يَعمَلُ مُحْتَرِقًا في الحَقلْ.
هَذا الأَسوَدْ
يَجْنِي (القُطْنَ)..
وذاكَ الأَبْيَضُ
يَجْنِي عَرَقَ الأسْوَدْ!

(2)

في مَوقِدنا.. يُحْرَقُ فَحْمٌ مُقعَدْ.
مِن مَوقدنا.. خيطُ دُخَانٍ يَصْعَدْ.
يُحرَقُ ذاكَ.. لِيَصْعَد هذَا!
لِمَنِ السُّؤدَدْ؟
أَلِهَذَا الأبيضْ.. أَمْ ذَاكَ الأسْوَدْ!

(3)

في رَأسِ أَبي.. كانَ يَعيشُ الشَّعْرُ الأسْوَدْ.
يوْمَ أتاهُ الشَّعْرُ الأَبْيَضُ
لَمْ يُقتَلْ أو يُطْرَدْ.

---

(1) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثيـة، الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب، مـصر، 1998، ص 360.

ولكن لما ازدَادَ الأبيضُ يومًا..
طَرَدَ الأسْوَدْ! [1]



* **مخطط يوضح الثنائيات الضدية المتعددة التي تبرزها تجربة (أمل دنقل) الشعرية .**

يتضح من بداية النص أن الكلام كله يتكئ على ضمير المتكلم و حوله؛ وهو ما يضيف إلى القصيدة، دلالات وإيحاءات وحدوسات، وأمزجة ونكهات متحولة، تجعل نحت (أمل)، اللغوي طازجاً، غضا، طريا، محمولا على مذاقاته الخاصة، تعطي للمعايشة معنى جديدا، ويقصر المسافة بين المتكلم وتجربة الموت، مما يجعل أجواء القلق والتوتر تتعمق، لتسيطر على مشاعر الشاعر بجدة، وقد كان هذا الإحساس بالموت، جزءا من ذاكرة (أمل)، هذه الذاكرة، التي كانت بدورها جزءا من التجربة الإبداعية له "فقد كانت

[1] أحمد مطر، لافتات 5، لندن، ط1، 1995، ص 84، 85.

قصيدة (ضد من)، في ذاكرة أمل، قبل أن يدخل معهد السرطان[1]، ولما كان الإحساس بالموت جزءا من مخزونها، فها هي الآن تستعيد، مرجعيتها، لتتذكر بياض الكفن، لتختزل كل المشاهد والمشاعر، في لفظة منتقاة، (الكفن)، وهذا البياض يقابله، لون آخر في ثنائية متمازجة، هو (السواد)، يأتي هذا، ليخرج الصراع، من دائرته الضيقة بين الشاعر والموت، ليصبح بين ثنائية ضدية أخرى، (الأبيض / الأسود)، أي بين ثنائية (الحياة / الموت).

ويأتي التساؤل، مفجرا الإحساس بالذاكرة المتشظية، لشجن الحياة وحرقة المستحيل:

فَلِمَاذَا إِذَا مِتُّ..
يَأْتِي المعَزُّونَ مُتَّشِحِينَ..
بِشَاراتِ لَون الحِدَادْ؟
هَلْ لأَنَّ السَّوَاد..
هُوَ لَونُ النجاةِ مِن الموت،
لَونُ التمِيمَةِ ضِدَّ.. الزمَنْ،
ضِدَّ مِنْ..؟. [2]

يأتي المعزون ربما أنا أحد المعزين ...! وأنت وذاك، ولكن.. هل أدينا حق العزاء؟ وما هو العزاء عند الشاعر؟، هل هو اللون الأسود؟، وما هو لون الحداد؟، هل هو روح الفراق، أم روح اللقاء، أم مساحة الصمت؟، أليس الصمت أسودا؟، أليس الليل أسودا، وهو لباسنا وهو منامنا وهو راحتنا؟، هل يعني (أمل)، أن الحداد عرس وبهجة، وأن السواد، راحة واطمئنان؟! وهل يعني سواد اللون،أم سواد المعنى؟،.. نراه سواد المعنى، وما المعنى؟!؛ هل بعض الأحجار توضع، على قبره؟، أم تشييد قصر على قبره؟، أم كتابة حرف على قبره؟؛ أم ذرف دمعة على قبره؟، أم نسيانه؟، أم فهمه؟، أم قراءة شعره؟!، أم فهم شعره؟. إن كانت قراءة شعره، فقد قرأناه، أم إن كان فهم شعره، فما فهمناه .

مطالبون دائما، في الرجوع إلى بعض جوانب، تاريخنا، وهل تاريخنا اسم مجرد؟، أم هو، رموز وأعلام وأسماء، وعلاقات وعلامات؟. يبدو أن الجواب واضح؛ (ضد من؟)، هو (أمل) يصنع الرمز، ليحرق رمزا، لا ليلغيه، ولكن لينير لك – أنت - أيها القارئ، قراءة ما يليه من رمز، فالانصهار عند (أمل)، تطهير القصيدة من شوائب كثيرة، وإعطائها البعد الذي تستحق، حسب، ما تناولته أسباب

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 128.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 368، 369.

ومسببات قدرة، وضلاعة (ضد من؟)، ربما ضد لون التميمة.. وربما ضد الزمن، ولكن (أمل)، أرادها، ضد الجهل واللامبالاة واللامسؤولية؛ هذا هو (أمل)!.

ورغم مباشرة وتقريرية الصورة، في هذا النص الشعري، في ظاهرها التعبيري والأسلوبي، إلا أنها تحتفظ ببعدها الإيحائي، المتداخل، بين لونين (الأبيض والأسود)، (الموت والحياة)، كما أن الألفاظ، تتسع، حتى تشمل آفاقا جديدة، واسعة، من قوة التعبير، لتتجه اتجاها سريعا، إلى داخل النفس، في لغة بسيطة، واضحة وشفافة وفي واقعية ناتئة؛ (غرف العمليات، نقاب الأطباء أبيض، لون المعاطف، تاج الحكيمات، أردية الراهبات، الملاءات، لون الأسرة، أربطة الشاش، القطن، قرص المنوم، أنبوبة المصل، كوب اللبن، يشيع بقلبي الوهن، يذكرني بالكفن، يأتي المعزون، لون الحداد، لون النجاة، لون التميمة، ضد الموت، ضد من)، لكنها تحمل دلالات متعددة، متفجرة، بكثير من الإيحاءات؛ وهي كذلك مفردات واقعية تحمل تفاصيل و ينابيع الأجواء الجديدة للشاعر، وجلي لدينا، أن الشاعر (أمل) عبّر عن هذه الواقعية، باقتصاد لغوي، شديد؛ فكانت الجمل قصيرة وسريعة في إيقاعها، لتوحي لنا بأن (أمل دنقل)، يريد المرور، مباشرة، إلى ما يكون، وما سيكون، من دواخل نفسه، ولواعج ذاته، "لتدخل مسألة قدرة الشاعر في عملية الخلق الفني، ومدى استطاعته، تحقيق، التوحيد بين اللغة والتجربة، وتحويل اللغة المألوفة، إلى ظاهرة شعرية، جمالية، وهو ما يجعله في بحث دائم عن اللغة الجديدة"[1]. والفنان المبدع، في عمله الشعري، يحتاج إلى لغة خاصة به، يعبر بها عن أفكاره وأحاسيسه، ومجموع توجهاته، فتراه يعبر من خلالها عن الحياة، "فالأدب تعبير عن الحياة، وسيلته، اللغة"[2]، وهو لا ينقل لنا الحياة، كما هي، إنما ينقل لنا، نظرة هذا الأديب، فنرى العمل الإبداعي، خلاصة تجارب الفنان، ليس هذا فحسب؛ بل الأدب يعمق فهمنا للحياة، ذلك أن العمل الإبداعي، لا ينقل لنا العالم الخارجي، فقط، بل يمزج هذا الأخير، بالمشاعر و الحالات النفسية للمبدع، فينقل بذلك عالم الحس، وعالم اللاشعور؛ وبما أن العمل الإبداعي تعبير عن الحياة، أداته اللغة،فهذا يعني أن اللغة، هي الرابط الأول، والصلة المباشرة بين الشاعر والقارئ؛ هذه العلاقة القائمة، على ما يتميز به، فاللغة الشعرية، ليست مجرد ألفاظ، أو معان ولكنها مجموعة من "النواحي الموسيقية، الوجدانية، والخيالية، وتتضمن كذلك ألوانا من الإيحاء والإيماء والرمز"[3]، ما يجعلها تضفي على النص، جمالا ورونقا، خاصة و أن من مطالب الأديب في بحثه عن الجمال، الاستعانة به، في صوغ الموضوعات؛ ذلك أن الجمال في أي صورة أمر

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 174.

(2) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 8، 1983، ص 17.

(3) عبد الحميد حسين، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1964، ص 65.

لازم، في عمل الأديب؛ لأنه عامل من عوامل الجذب، ومصدر من مصادر، التأثير، حيث أن "صور الجمال، يعني جمال اللفظة، والأسلوب والفكرة، وجمال العرض والوصل"[1].

أمل دنقل، تبدو لغته ناضجة، تمتلك ناصية التقنيات المختلفة؛ فوظف التشكيل اللوني، وهذا ما سمح له بالتعبير الناضج في مفردات حاضرة، قوية، ولكن في تواضع، وبساطة، ومهابة ناصعة، كبياض الغرفة ومحيطها، تتسربل في منظومة لغوية بألوان المهابة والسكينة، لها تأثيرها، وجمالها، متآلفة تآلفا موسيقيا، جعل ألفاظه، دالة على الجو الذي نسجته روح الشاعر وروح النص، متسمة بالوضوح، والإبانة، بعيدة عن التكلف و التعقيد؛ كما أن الشاعر وظف، أسلوب الصورة المتعددة، من ملامح الأداء التكراري؛ بإعادة لفظة (الأبيض)، التي بدت وحدة بنائية يتكئ عليها النص، كإشارة نصية معلنة بشكل ظاهر، في بداية القصيدة، ثم برموزها المختلفة في ثنايا القصيدة، وتكرار الكلمة، التي تنبني، من أصوات، يستطيع الشاعر بها، أن يخلق جوا موسيقيا، خاصا، يشيع دلالة معينة، وتقنية صوتية بارزة، تكمن وراءها فلسفة أن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا، وأن "معنى القصيدة، إنما يثيره بناء الكلمات، كأصوات، أكثر مما يثيره بناء الكلمات، كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به، في أي قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة، بناء أصوات"[2] وتنويعها، داخل البنية الإيقاعية للمفردة، كتكرار الأحرف (ض،ت،ن)، فهذه الرزمة الصوتية، فضلا عن كونها، مفتاحا للنص، فإن التركيبة الصوتية، في النص الشعري، تعد محورا تمركزت عنده الدلالة، صادرة، منه وإليه عائدة، حيث تشير التكرارات إلى أن "التوتر الوجداني، الذي يفترش مساحة القصيدة، قد وصل إلى غايته، أو تدرج إلى قمته، ولم يعد أمام الشاعر، سوى الصمت الكظيم، بعد أن فقد بواسطة توتره، القدرة على الاستمرار أو الإبانة، عن مشاعره الغائصة"[3].

ونلحظ أن المعجم الشعري في القصيدة وجدناه يعتمد بشكل بارز، على مجموعة من الثنائيات اللغوية، التي تقوم على علاقة التضاد، الأمر الذي يلائم، تكنيك المفارقة التصويرية من ناحية، ويلائم من ناحية أخرى، الطبيعة الثنائية للرؤية الشعرية في النص، ولعل أكثر هذه الثنائيات بروزا في النص، ثنائيات (النور / الظلام، الأبيض / الأسود، الخارج / الداخل، الجسد / الروح، الخفاء / التجلي، الحياة / الموت ...)، حيث لا يكاد مقطع في النص الشعري، يخلو من مجموعة من المفردات المحورية، المستمدة، من نطاق

---

(1) طه ندا، الأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ص 13.

(2) أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوشي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت، لبنان، 1963، ص 23.

(3) رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص 72.

هذه الثنائية، سواء بطريق الترادف، أو التضاد، أو الاشتقاق، أو غير ذلك من العلاقات اللغوية، ولعل الشاعر كان مدركا، ولو بطرقة مبهمة، دور هذه الثنائية، بالذات، ولعل كذلك، الثنائيات الضدية الأساسية، في الثقافة كلها، تكشف عبر التاريخ العربي، وفي كل شريحة من شرائحه، "أن العلاقات بين أطراف هذه الثنائيات، هي جوهريا علاقات عنف ونفي سلبي، وأن البنى التي تمثل تحولات لهذه الثنائيات، السياسية والاقتصادية والثقافية.. لذلك تمتلك في جذورها فاعليات، النفي السلبي والتضاد والنقص"[1]، والرفض والمواجهة، و(أمل) بثنائيته الضدية، المتمازجة (الأبيض / الأسود)، يعبر عن أبعاد رؤيته الشعرية، في هذا الديوان، ليكون الشعر صرخة الملاح الأخيرة، في مواجهة الموج العالي، ولكنه في نفس الوقت، كهف النجوم، التي يدخرها الشاعر لليل، حتى يصنع منها نهاره الجديد، وربما لم يستطع الشاعر في هذا الديوان – بسبب المرض – أن يصنع من نجومه نهارا جديدا، ليبدد ظلمات الليل، حيث ما زال إحساسه بجثوم الليل وثقله، أقوى من أشعة نجوم الحلم، التي يحاول أن يبدد بها ظلماته، ولكن يقين الشاعر ببزوغ النهار، ظل بالمقابل يتحدى كثافة الظلام، على امتداد مسيرة حياته، وامتداد ديوانه الأخير بالخصوص، "إن الشعر، هو التماسك العقلي والنفسي القوي، والاتساق الوحيد، والبناء الموضوعي، الشديد الأحكام، الذي حقق لأمل إعادة خلق العالم المفروض حوله من جديد، لحسابه الخاص"[2] ولقد أدرك (أمل) دائما أن قوته الحقيقية هو "شعره ... فهو التوازن والسلاح القوي المشهر.. الزهو والثقة والكبرياء"[3]. وهو يرى كذلك، أن الشعر معارضة مستمرة، "حتى لو تحققت، القيم التي يحلم بها الشاعر، لأن الشعر هو حلم بمستقبل أجمل، والواقع لا يكون جميلا، إلا في عيون السذج"[4].

يتبين لنا، أن الشاعر رغم المعاناة التي اكتسبها صاحبها، إلا أنها اكسبته، رهافة الحس، وزادت من إدراكه لمعاني المواقف الصعبة، والمتناقضات الحادة، الشاعر يتمتع بالقدرة على الوقوف على العلاقات والثنائيات، التي تبزغ في الواقع من حوله، مهما كانت تلك العلاقات دقيقة، ومتخفية في بساطة الإيحاء والرمز، وهي ليست وليدة، التجارب الأولى، بل هي وليدة سنوات وسنوات من البناء الشعري، وتعلم أبجديات التشكل الفكري، قبل الفني، وامتلاك نغمة الإتقان وحب المغامرة.. والشاعر كان يعني - أيضا - بشكل كبير بانتقاء الألفاظ الجزلة، الموحية بالمعنى العميق، المتدفق من صميم النفس المعذبة والمناسبة لطبيعة

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 14.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 10.

(3) المرجع نفسه، ص 11.

(4) المرجع نفسه، ص 11.

الحالة الشعورية، فالعبارات هنا تتضافر وتتآزر، في النهاية، لتخدم هدفا أساسيا؛ هو إبراز الهم الذاتي الكامن، في نفس الشاعر، إبرازا واضحا، عن طريق الرمز الشفيف، فهو لغة الرؤيا "وإذا اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة"[(1)]، وفي هذه القصيدة، وفق الشاعر في انتقاء واختيار الألفاظ المناسبة، لحالته النفسية في إحساسه بدنو الأجل وهو أسير غرفته، في معهد السرطان، فكانت ألفاظه واضحة، حافلة بشجون التذكر والتأسي، على موجات صور موسيقية، لعناصر الغرفة البيضاء، المرسومة ببساطة، تحيطها هالات التأمل، وهو بذلك يريد الغوص داخل أعماق نفسه، ودون أن يشوب هذه الصور، غموض أو تعقيد، مما يبعث نوعا من التواؤم والارتياح، في النفس، تحس بتناغم وتجانس الألفاظ و العبارات القصيرة، المتسابقة بخفة موسيقية جذابة، وفي طلاقة، كطلاقة حرف (النون)، الذلقي[(*)] في: (القطن، اللبن، الوهن، الكفن، الزمن، من، اطمأن)، ليعبر عن سمفونية التراجيديا، و بكائية المرض، في لغة رحبة، متململة، حتى يكون الانعطاف إلى الداخل، دورانا في تلافيف الذات وزوايا الوجدان، في رؤيا قاتمة، تتشرف غدا كابيا ويختلط فيها الخاص بالعام، والوتر المنفرد بالأوتار المصاحبة، ويبلغ الإيقاع ذروته، في التكرار، (أبيض)، وعدم الاطمئنان، (ومتى القلب في الخفقان اطمأن)، هي شخصية شاعر قلق، يستحوذ عليه التوتر، "والمرء يزداد قلقه، كلما ألحت عليه الذات المثالية، في التطلع إلى الأفضل في الأداء، وكلما كان أرهف حسا، تاقت نفسه إلى تجسيم معاناته، ومعاناة الآخرين، وهذا التوقان، يخزه وخزا إلى الاندماج والاستدماج، مما يرفع من عتبة القلق"[(2)]، والقلق "يقترن دائما بالحاجة المرتفعة إلى الإنجاز المتسم بالإبداع"[(3)]، ولنتذكر أن الشاعر الجنوبي، ابن الصعيد كان "رافضا يقينية الشرائع والأفكار، باحثا دوما عن الحقيقة والاطمئنان الكامل"[(4)]، فعدم الاطمئنان في: (ضد من؟) و(متى القلب – في الخفقان اطمأن؟)، ينطوي على اليأس والإحباط، حتى تبلغ المعايشة

---

(1) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا و التشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 100.

(*) ذلقي: الذلاقة (bilabiale)، وهي طلاقة اللسان وخفته عند النطق، بحروفها، وحروفها ستة، منها: ثلاثة ذلق، أي تخرج من طرف اللسان، وهي: ر، ل، ن، وثلاثة شفوية، هي: ف، ب، م.

قال ابن جني: "وفيها حروف الذلاقة وهي ستة: اللام والراء والنون، والفاء والباء والميم، لأنه يعتمد عليها بذلق اللسان وهو صدره وطرفه".

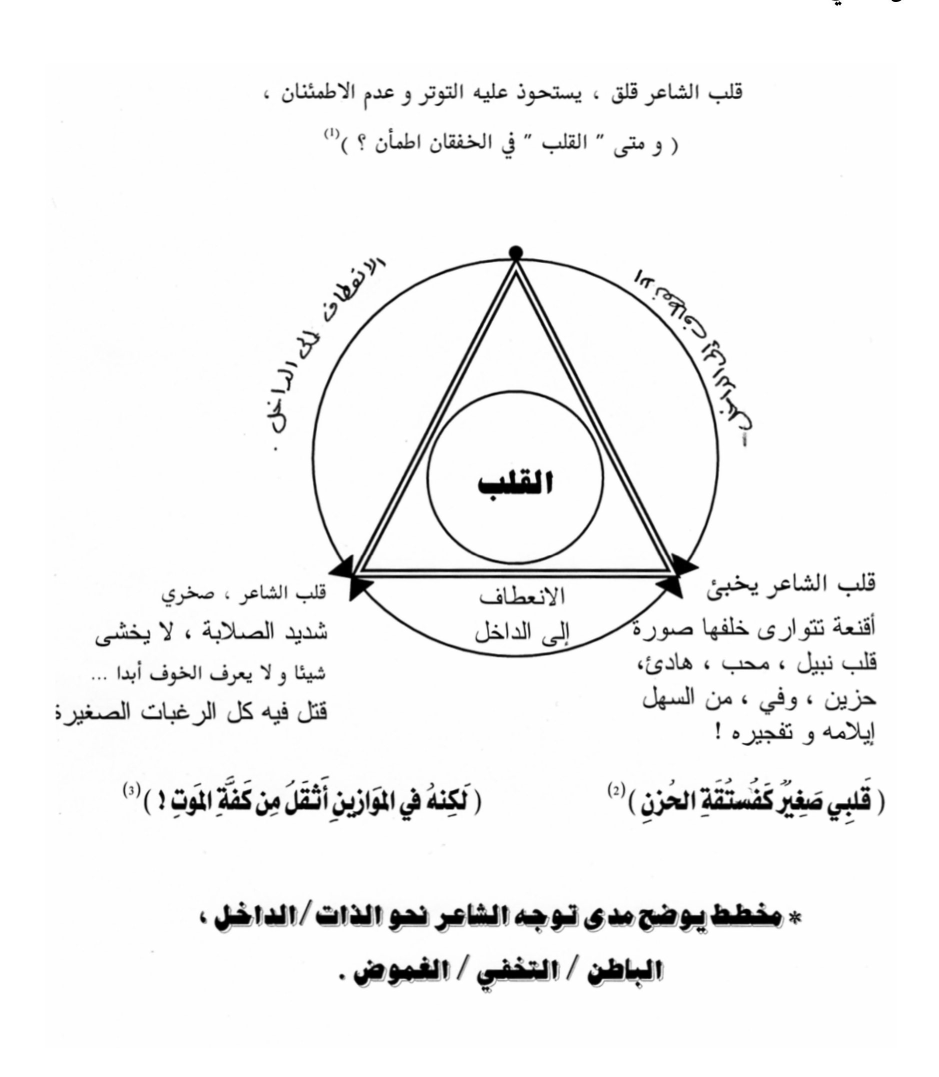
أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الأعراب، دراسة وتحقيق: د/ حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ج 1، ط1، 1985، ص 64.

(2) عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 61.

(3) أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 111، مارس 1987، ص 41.

(4) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 15.

ذروتها، حيث عدم الاطمئنان مستمر، استمرار الحياة والزمن، كأنما هو جزء من عمل القلب، الذي يتـضح في الشكل التالي:



* مخطط يوضح مدى توجه الشاعر نحو الذات/الداخل ، الباطن / التخفي / الغموض .

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية كاملة، ص 369

(2) المصدر نفسه، ص 345

(3) المصدر نفسه، ص 345

يواصل (أمل دنقل) نصه، وهو يبدع في رسم هذه اللوحة الشعرية، التشكيلية، النفسية، المحملة بقلق الشاعر وتصاوير هواجسه وتحسسه لفراغ داخلي، روحي، هائل، ووحشة قاتلة، مع المكان الأبيض:

بَيْنَ لَوْنَين: أَستَقبِلُ الأَصْدِقَاء..
الذينَ يَرَوْنَ سَريري قبَرا
وحَيَاتي.. دهرَا
وأرَى في العُيُونِ العَمِيقَةِ
لَوْنَ الحقيقَةِ
لَوْنِ تُرابِ الوَطنْ! [1]

ينسج النص خيوطه، ليسترجع الشاعر الحدث الواقعي الناتئ، في وطأة المعاناة، التي تسكن أعماق الشاعر، في محاولة للبحث عن فرح مفقود، لكن المرض يذيقه مرا وعذابا، ليعود به من بعده الرمزي، إلى بعده الواقعي، في شكل جدلي، يولد تشابك عناصر النص، ويوحد المتخيل بالواقع، ويتوازى بعد هذا، نسيج الصورة، في انعكاس بين الحدث الواقعي وبعده الرمزي.

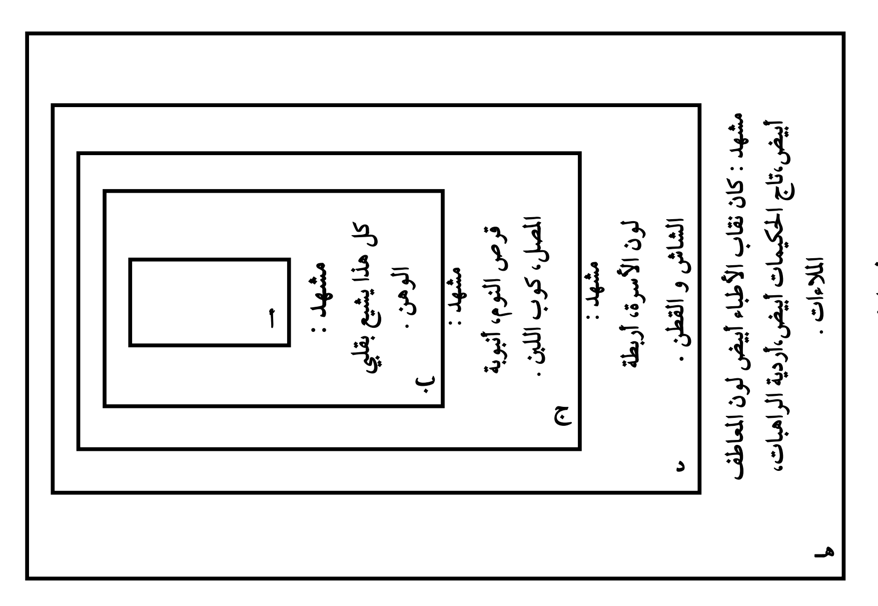
يستعيد الشاعر، حركة الوعي، مرتكزا على الفعل الواقعي، وتتأرجح الرؤية مرة أخرى، بين عالمين وثنائيتين – حينما يفرض هذا النظام، نفسه على القصيدة لأنها تحمل نظام الكون – (الداخل / الخارج)، (الأبيض / الأسود)، (الحياة / الموت)، (التفاؤل / التشاؤم)، وترتد الرؤية مرة أخرى إلى الداخل، حيث اقتناع الشاعر ويقينه، بحقيقة عميقة الدلالة والرمز؛ إن (أمل) لخص لنا رؤيته للواقع البائس، في مسؤولية الفراغ والعيون العميقة.... إن رؤية الواقع أمرّ وأدهى، والمتحكم فيه وبه، (عيون عَقِيمَة)، تبرز لون حقيقة الحقيقة؛ اللون المكشوف لتراب الوطن، الشاعر في مأساوية ساخرة وتتحرك صوره الشعرية، في تصويغ الحياة الجديدة والمكان الجديد والجو الشفاف في تدرج مرحلي، حتى يفاجئنا بعملية كشف وتعرية للواقع ومنحه البعد المأساوي للوطن، في تجلياته، برسم ظلال ملامح معاناته الذاتية الداخلية، وهنا يبدأ النص في الغموض إلى حد العتمة، وتبدو ألوان الغرفة البيضاء باهتة، أكثر قتامة وظلمة في نهاية المشهد وما يعلوه من صمت، شكله الشاعر في تنويع فني بعلامة التعجب (الوطن!) الذي يرمز إلى القصد بأن المسؤولية، يشترك فيها على حد السواء الكل (الحاكم، الطبيب، الفلاح، الأستاذ، الشاعر، المرأة ...)، بتخليهم عن أداء الرسالة، في حماية الوطن وحب الوطن.

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 369.

الشاعر منذ بداية المقطع، في صراع شامل بين المتناقضات، يحكم النص الشعري، صراع بين الأبيض والأسود، القبر والدهر، هي تساؤلات، اجتمعت في نص واحد، يجسد امتلاء الشاعر، بقناعة عقم من تسلم زمام مقاليد تراب الوطن!.

و(أمل دنقل)، كما عهدناه، يستخدم، أدوات السينما (L’outillage) [1] ويصبح مخرجا وكاتب سيناريو ومدير تصوير في آن واحد، حيث ينتقل بنا إلى التفاصيل الجزئية، محركا الكاميرا السينمائية الشعرية، بسرعة كبيرة، ويعطينا صورة مكبرة، مركزة، ومضاءة إضاءة شديدة (للقلب الواهن).

ونوضح كيفية التقاط الصور (prise de vue) [2]، في التصميم التالي [*]:



(1) لو دوكا، تقنية السينما، ترجمة: فايزكم نقش، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 07.

(2) لو دوكا، تقنية السينما، ترجمة: فايزكم نقش، ص 36.

(*) أ: مشهد الصورة الأكثر تجسيما (PA).
ب: مشهد الصورة المجسمة (GP).
ج: مشهد الصورة الأدنى (PP).
د: مشهد الصورة الأوسط (PM).
ه: مشهد الصورة العام (PG).
المرجع نفسه، ص 37.

ولنلتفت إلى الإيقاع الموسيقي، الذي يتحرك به الشاعر، حيث لا يكف عـن الـدوران المتكـرر، في ثنايا حروف أجواء المكان، بالهروب إلى السكون المنفجر في حرف الضاد في (أبيض)، وهو صوت مجهور(*)، قوي، ثقيل، يوحي بحداثة المرض، وطقوسه الذاتية والعاطفية والاجتماعية، ومـا هـذا الجهـر، سـوى تقويـة لمناخ روحية الشاعر وانسراح فيها ومداورة ونقش، وتنزيل لجرياتها وحـدوثاتها، هـو اصـطدام بحقيقـة مـرة حقيقة الانفجار المدوي، الذي نفيق عليه بتوالي حرف (القاف)، المبثوث بقوة في المقطع الأخير، في (القلب، الخفقان، أستقبل، الأصدقاء، قبر، العميقة، الحقيقة)، القارعة أسماعنا، بعد أن تسرب صوته هامسا، رقيقـا، في خفة وذلق في (القطن، المصل، اللبن، الوهن، الكفـن، متـشحين، الـزمن، مـن، اطمـأن، الـوطن)، جعـل الإيقاع رخيما إلى حد محسوس وقد خفف هذا من غلواء نزعة الشجن الكثيفة.. إنها كارثة كـبيرة، وحقيقـة مروعة، رآها في عيون عميقة، فيتحرر لسانه، مشدوها، مشفقا على الـوطن، مـن عقـم أبنائـه في بـصرهم و بصيرتهم اللامسؤولين، ويتلاشى صوته رويدا، في الحرف الذلقي المهموس(**) في (الوطن)، الساكن سكون أبنائه وتخلفهم عن حب ترابه!.

تتواصل العلاقة بين العالم الداخلي للشاعر وبـين العـالم الخـارجي، باتجـاه التطـور والتعمـق، فـلا يصبح أحدهما، انعكاسا للآخر فحسب بل ينـشأ بينهمـا نـوع مـن الجـدل والحـوار، والتعـاطف التـام.. في قصيدة: (زهور)، يقيم الشاعر (أمل دنقل) علاقة بين مكونات المشهد علـى تباعـدها واخـتلاف توجهاتهـا، علاقة يصبح فيها العالم الخارجي للأشياء لحمة، بدل أن يكون غربة، وهي الفكرة التي استحوذت باسـتمرار على اهتمام (أمل دنقل)، الذي برع في إحاطة مشاهد العالم الخارجي الواقعي، بـالغموض الـذي يزيـد مـن درجة التوتر المخيمة، والناتجة عن لقاء المتناقضات و الثنائيات الضدية، سواء كانت متناثرة أم لا..:

وسِلاَلٍ مِنَ الوَرْدِ،
أَلْمَحُهَا بَينَ إغفَاءةٍ و إفَاقَه
وعَلَى كُل باقَه
اسمُ حَامِلِهَا في بِطَاقَه
***** *** *** *****

(*) حروف الجهر هي: أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ل، م، ن.

(**) حروف الهمس: قال ابن جني: (الهمس، فحرف أُضعف الاعتماد من موضعه، حتى جرى معه النفس، وأنت تعبر ذلك بأنه قد يمكنك تكرير الحرف مع جري الصوت نحو: سَسَسَ، كَكَكَ، هَهَهَ، ولو تكلفت ذلك، مع المجهور لما أمكنـك..)، والأصوات المهموسة كما ذكرها علماء العربية، هي: "حثه شخص فسكت".
أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الأعراب، دراسة و تحقيق: د/ حسن هنداوي، ص 61.

تتَحَدَّثُ لي الزهَراتُ الجميلةُ
أنَّ أَعيُنَها اتسَعَتْ – دهشَةً –
لحظَةِ القطفِ،
لحظةَ القصْفِ،
لحظَةَ إعدامِهَا في الخَميلَة!
تتحدثُ لي..
أنها سَقَطت من عَلَى عَرشِها في البسَاتين
ثم أَفَاقَتْ عَلَى عَرضِهَا في زُجَاج الدكَاكين
أو بينَ أَيدي المُنَادين،
حَتى اشتَرتها اليدُ المتفضلة العابرة
تتحَدَّثُ لي..
كيفَ جاءَتْ إلَيّ..
(وأحزانهَا الملكيةُ، ترفع أعناقَها الخضر)
كي تتمنى ليَ العُمر!
وهي تجودُ بأنفاسهَا الآخِره!!
كلَ بَاقة..
بينَ إغماءةٍ وإفَاقَه
تتنفَّسُ مثليَ – بالكاد – ثانيةً.. ثانِيَه
وعَلَى صدرهَا حَملَتْ – راضيه –..
اسمَ قاتلهَا في بِطَاقَه! [1]

قصيدة (زهور)، نص آخر يستلهم منه الشاعر (أمل دنقل) موضوعا جديرا بالإلهام من الطبيعة، بما تحمله من جمال وتزخر به من خبايا، لا يصل إليها إلا من كانت نفسه رقيقة، مرهفة، وأحاسيسه، نبيلة، سامية، لمشهد جميل، يوحي بجلال علوي أخاذ، تجربة روحية جديدة للشاعر، يرتعش فيها كعصفور أمام حفيف الأشجار ووقع زخات المطر، وتغاريد الطيور وأريج الزهور وهمسات الليل الدافئة، إن (أمل) يصبح أستاذ الصور الجميلة واللفظة المتحركة، لتطرح القصيدة هما إنسانيا مؤرقا وأليما، عرف (أمل) كيف يلقيه، وعرف كيف يستحوذ على مشاعر المتلقي، وكيف يخاطبه، ويلقي في قلبه وعقله ما يريد ويبثه من

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 370، 371.

مشاعر وأحاسيس، دون أن يعتمد التهويش العاطفي ولا الزخم الانفعالي، اللذان سريعا ما تخمد حدتهما ويفقدان أثرهما في نفس القارئ، بعد ما يغادر القصيدة..

وعلى الرغم مما تميز به (أمل دنقل)، من صلابة في الطباع وحدة وعزوف عاطفي وهو الذي ظل "إلى عهد قريب، يخجل من كونه شاعرا، لأن الشاعر يقترن في أذهان الناس بالرقة والنعومة.."[1]، إلا أنه يعود إلى الطبيعة لينتقي منها اجمل ما يمكن أن تقع عليه العين وتأنس به الروح، إنها سلال من الزهور والورود، يبث إليها ألمه وينقل لها معاناته، لتشاركه بدورها إحساسه بالظلم والخيانة، وهكذا الألم والانفعال صادع، ملتهب، مشحون، يصاحب الشاعر ويحيط به، حتى يغدو جزءا لصيقا بالتجربة الشعرية، فهو أشد وأقوى درجة – للحزن – ليتحول الرمز عند (أمل) من اللون إلى الزهور:

وسِلاَلٍ مِنَ الوَرْد،

ألمحُها بينَ إغفَاءةٍ وإفَاقَه

وعَلَى كل باقَه

اسمُ حَامِلِهَا في بِطَاقَه

***** *** *** *****[2]

كانت الطاقة الشعورية والروحية عند (أمل) امتدادا إلى ومن الطبيعة والفطرة، وصفاء الجنوب والموهبة الشعرية، التي كانت (أمل)، وكان (أمل) أحد ألواحها وألوانها، ربما (سلال الورد) – والجمع "سلال"، دلالة على سعة وانتشار هذا المعادل الخارجي – مجموعة، هي مرحلة وكتلة من السنين مختلفة الجوهر، موحدة القضية، طيبة النية، صافية السريرة، مستمرة، ثابتة، على معنى يدل على حسن حاملها، وحاملها (أمل).

الشاعر يلمح هذه المرحلة النقية، مجتمعة ليسترجعها ويراجعها ويستقي منها دوافعه وثوابته، سخريته واستسلامه، ثورته، وتمرده، يستقي منها إنسانيته وروحيته، هكذا تبدو الزهور، مراحل وتجارب سياسية وتاريخية، من منظور (أمل)، يستهدفها، الخراب والزوال والموت، لتشترك مع الإنسان في عامل الضعف، تجاه قوى الدمار والتحطيم، وهذا حين تنتقل القراءة إلى الوظائف والدلالات الأكثر عمقا وخفاء، فإنه بالإمكان أن نستكشف، ونحدد كيف يؤمن كل نص جزئي، بعدا حواريا خاصا، في إطار النص الشعري العام، الذي ينتمي إليه من منظور تميزه واختلافه تحديدا، و"الإنسان لا يحيا في عالم مادي خالص، وإنما يحيا في عالم رمزي، فاللغة والأسطورة والفن والدين، هي عناصر من هذا العالم، إنها جميعا خيوط مختلفة، تخلق

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 32.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 370.

نسيج الرمزية"[1]. والرمز يركز كذلك، على "الأساس الادراكي للعمليات النفسية ويبين المحتوى الاجتماعي للعمليات النفسية، ويعترف بالأصل الاجتماعي للأفكار، والمشاركة الاجتماعية فيها"[2]، وعلى القارئ أن يتدرب مع نمو واتساع قراءاته، على نمط ذهني، تحدده وتقرره تلك القراءات، فالقراءات نماذج تتخذ نمطها النموذجي من سلسلة المقروءات، والقراءة والتأويل حق طبيعي للقارئ، ولا مجال للخوض فيه حسب شروط الصح والغلط، وليس من بطل فيه سوى النص، الذي يملك القدرة على اللعب والمناورة، "وليست مهمة اللغة شعريا أن توضح الشيء وإنما هي أن تنشئ معه علاقة جديدة، لذلك ليس الشعر طريقة في وصف العالم، و إنما هو طريقة في تفسيره.. الشعر كمثل الحلم ليس مجالا للفهم العقلاني وإنما هو مجال للتأويل"[3] ولا شك أن (أمل) قد أثبت مهارة في قدرته الإبداعية، على مشاغبة النص والقارئ واللعب على شروط الاستقبال، وبالتالي يمكننا تحديد سمات النصوص بأنها "متعددة الأصوات، أو متعددة الألفاظ، أو حتى حوارية"[4] وهي تلك "النصوص التي كتبت بشكل يجعل قراءها، منتجين بدلا من مستهلكين"[5].

لقد بدأ هذا النص، في هذا الديوان.. هذا المرفأ الأخير، شديد الوطأة، بمراسيه الثقيلة، لربما كان كذلك، لكن لا مفر من الغوص في أعماق مراحلنا التاريخية، لاكتشاف الذات، فبعد مرفأ حقيقة العيون العميقة، العقيمة لأبناء هذا الوطن وترابه، يقيم الشاعر مقاربة، لمرفأ الحقيقة الإنسانية والحقيقة الكونية:

تتَحَدَّثُ لي الزهَراتُ الجميلةُ
أن أَعيُنَها اتسَعَتْ – دهشَةً –
لحظَةِ القطفِ،
لحظةَ القصْفِ،
لحظَةَ إعدامِهَا في الخميلَةِ!
تتحدثُ لي..

---

(1) مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 83.

(2) كارل راتنر، ثلاثة تيارات في علم النفس الثقافي (دراسة نقدية)، ترجمة: كمال شاهين، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 101، يوليو، أغسطس 2000 م/ ربيع الآخر، جمادى الأولى، 1421هـ، ص 156.

(3) أدونيس (علي أحمد سعيد)، النظام و الكلام، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 198.

(4) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة (ضد المتوائمين الجدد)، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 246، صفر 1420 هـ/ يونيو 1999، ص 104.

(5) جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 206، رمضان 1416 هـ/ شباط1996، ص 99.

أنها سَقَطت من عَلَى عَرشِها في البسَاتين[1]

يأتي الافتتاح لهذا المقطع، ليلج بنا إلى عالم حواري، تمتزج فيه روح الشاعر مع الزهـرات الجميلـة، أو قل مع سنوات المراحل الخصبة وكأنما الشاعر، يقول: (تتحَدَّثُ لي السَنَواتُ والتجـارب الـسابقة)، هـي رمز بديع لحوار (أمل) مع جدار الذاكرة، وإشارة إلى أن رواسب اللاشـعور عنـده، ثقيلـة، كـثيرة، متزاحمـة، بذكرياتها – ربما المنسية – والرمز عند (أمل) لـيس وسـيلة تعبيريـة، قـدر مـا هـو وسـيلة لتحريـك الكتلـة الشعورية واللاشعورية عند الآخرين، يريد (أمل) أن يفجر النص، و يهدم بالرمز الرمز، ليـبني زاويـة ثالثـة، تكون قادرة على أن تحتوي، لا أن تحتوى، لقد كانت الذاكرة تتراوح في داخله، تكوينا ولونا ومساحة، تتقدم أو تتأخر، تتسع أو تضيق، تصير بيضاء ناصعة، أو سوداء كاتمـة، تكـشف خلفهـا أحيانـا، أو تتـيح الفرصـة للعناصر الأخرى أن تجاوره وتوازيه أحيانا أخرى، وقد تتواضع الذاكرة، لتصبح العناصر الخارجية الجديدة، هي الأساس، وهي مجرد واجهة مغلقة، وسط الغرفة، وتعال نتأمل، كيف اتسعت أعينها دهشة!!.

لقد اتسعت دائرة الخناق والاختناق في روح (أمل)، فالمأسـاة أعمـق مـن أن تكـون مجـرد أمـسية شعرية أو قصيدة، تكتب في لحظة عابرة، ليست الإغفاءات ولا لحظات القطف ولا مساحة البساتين وحدها تشكل عمقها، ولكن الرمزية وحدها التي تصنع جوهرها، وأمام هـذه الأجـواء الخانقـة، مـع سـعة وتزايـد باقات الورد، تتزايد معها كآبة (أمل)، واختناقه في سطر يختزل الحالة النفسية؛ (لَحظَـةَ إعـدامِهَا في الخميلَـه) سطر يوحي بتعدد الزوايا الدلالية وكثافة إضاءة الرؤى الآتية، لتتمـزق ذاكرتـه ومراحلـه وتجاربـه في طاقيـة وهالة الشقاء العقيم، ليبوح ويصارح القارئ، أن قصيدته – شقوق قصيدته – هي عالم روحي جديد، بكـل ما فيه من نقاط صادعة، مظلمة، يدل على هذا عبـارات قـصيرة، تبـث إحـساسها بـالموت النهـائي، حيـث الذاكرة لم تسأم نغمة الموت والخيبة أو تملها، بل إنها لتزيد كلما تقدم الزمن وفقد بـذلك ماهيتـه في التقـدم، ولم يعد له معنى الانبعاث، فاللغة التي استعملها (أمل دنقل)، لغة شفافة، واضحة، في شـكل قـصير، تـستقر فيها تجربة الشاعر على هدف محدد، وهو تقريب دلالة الموت في (لَحظَةَ القَطـفِ، لَحظـةَ القَـصفِ)، وكلمـا زادت تحولات الهزيمة التاريخية المميتة، كلما "تزايدت باقات الزهور الرسمية، فيختنق أمـل ويـزداد كآبـة مـن هذا المهرجان الفجائي المزيف"[2] وأمـام هـذه المـشاعر المزيفـة والأحاسـيس الجافـة، كانـت الـذاكرة المليئـة بالزهرات الجميلات، تتنفس معه الغربة واللحمـة والعـذاب، والتنـاقض بـين ثنائيـة (قـوة الحيـاة وفجاجـة الموت)، إن الأزهار والذاكرة والمراحل والتجارب، تبث إحساسها بالموت النهائي، لتتحدث له أنها سـقطت من عرشها الخصب في البساتين!:

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 370.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 122.

ثم أَفَاقَتْ عَلَى عَرضِهَا فِي زُجَاج الدكَاكين
أو بينَ أَيدي المُنَادين،
حَتى اشتَرتها اليدُ المتفضلة العابرة
تتحَدَّثُ لي.. [1]

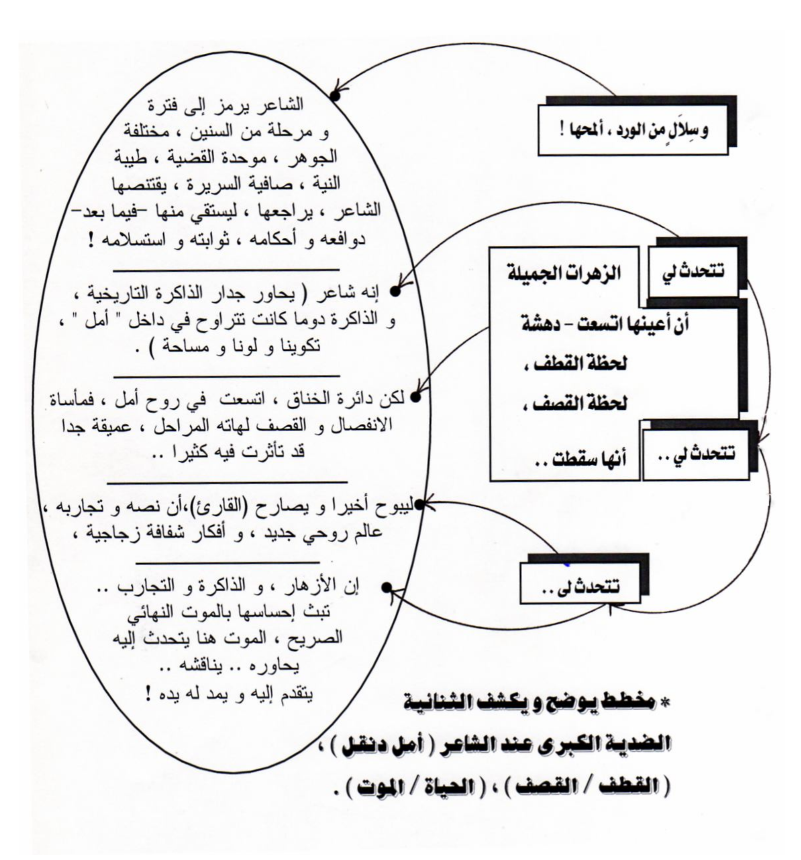
هذه الذاكرة، أو المرحلة، أصبحت جزئية من مسيرة (أمل) بكل ظروفها، بين يدي كل قارئ ودارس، تشهد أن الذي شكلها ما كان ليخطئها وما كان ليهملها، هي وحدها تعي وتدرك كيف تُوجَزُ، وتتلخص وتتشكل، وتشكل بعضها بعضا، تصنع من فراغ لا شعورها وشعورها، أملا آخر، وبعدا ثالثا، وزاوية قائمة بإطارها وفي إطارها العام، الشاعر كان قادرا على تشخيص المرحلة، وحده ووحده، استطاع أن يصغي إلى حديث الزهرات، لكنه يعرض عصارة تجربته للقراء والمتلقين والدارسين، إنها دلالة عميقة، على مدى التماثل والتجاوب بين الشاعر والزهرات والمراحل السابقة والقارئ والمتلقي، ليحقق معادلة، القارئ والنص، فبالقارئ "يكون النص وبه يتحقق حضوره، وفيه تعرف هويته، ويزول الإبهام عنه، ولكن بالنص أيضا يظهر القارئ مستجيبا لدواعي وجوده، التي تركتها فيه مؤثرات حضارية، كونت لا شعوره، وتدفعه إلى الدوام إلى تأكيد تميزه من سواه ووعي ذاته"[2].

إن دهشة الأزهار، هي في حقيقتها دهشة القارئ والشاعر نفسه، من صدمة اكتشاف لون الحقيقة ولون العيون العقيمة، إنها صدمة خاطفة، كتيمة الصوت، سريعة، عبر عنها الشاعر بلفظة (لحظة) مكررا إياها، تأكيدا على توالي الصدمات، وقوة التناقض بين لحظة القطف ولحظة القصف!:

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 370، 371.

(2) منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 11.



يواصل (أمل) نصه:

كيفَ جاءَتْ إِلَيّ..
(وأحزانهَا الملكيةُ، ترفع أعناقَها الخضر)
كي تتمنى ليَ العُمر!
وهي تجودُ بأنفاسهَا الآخِره!! (1)

حوارية الرمز داخل الصورة، بين سنوات القهر والضياع، وأنشودة الاحتجاج والتمرد ومسودة الحاضر، بكائية ساخرة، هل يبكي (أمل) على فراق (أمل)؟، ربما ليس البكاء ما أراد ولكن البكاء الذي أراد ولو مرة أخيرة، على أن يكون رفقة لوحته العابرة، إنها ذاتية تؤكدها، الجملة المكررة (تتحدث لي)، الموحية بتكثيف الدلالة، فقد أضناه منظر المشاهد والمراحل التاريخية المعروضة في خزان الذاكرة العربية؛ إن رمزية صورة القصف، عمقت من مستوى الإيحاء والموت الذاتي، حيث فقدت تلك المراحل المضيئة من

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 371.

تاريخنا العربي، ماهيتها و إشراقها، لم يعدلها معنى الزهور وعبق الأريج، حتى عرضها في دكاكين الذاكرة الصدئة، حيث الشكوى والألم، بدورهما سمتان إنسانيتان.

وقد تبين لنا على ضوء المقاطع النصية السابقة، أن النموذج الغالب على شعر (أمل)، أو على مستوى النص ذاته، هو إقامة جدلية مضفورة بانتظام تستثمر ما في المحورين الاستبدالي والسياقي من عناصر متكافئة، وتوظُفُهما في خلق صراع حي بين البنية الدرامية، والبنية الغنائية، هو الذي يحكم عملية إنتاج الدلالة في شعره، ويتح لها مستواها من الأداء الناجح، ونستطيع عن طريق تتبع مفجرات النص، بين هاتين البنيتين في شعره، أن نكتشف طبيعة الصورة عنده، وأن نرى تنامي قدرته الشعرية، بمقدار ما يحقق من تزاوج، بين هذين المحورين، وبذلك فإن أبرز المفاعلات، الدرامية في شعر (أمل دنقل)، ما يمكن أن نسميه، "بتنكيك التبادل والتقاطع، بأشكالها المختلفة، فالتبادل، قد يقوم بين العناصر المائلة، في آن واحد، أو بين الحاضر والماضي التاريخي، أما التقاطع، فإن أحد الطرفين فيه لا يحل محل الآخر، مثل التبادل، بل يتعامد عليه ويقيم معه إشكالية متشابكة، وهو بدوره قد يتمثل في جزيئات تصويرية أو في لوحات كاملة يتم نسجها في ضفيرة متقاطعة"[1]. ويتضح التبادل بين الشاعر والأزهار من خلال وجود الأزهار في زجاج الدكاكين، ووجود الشاعر في غرف العمليات من جهة.

والشاعر بعد هذا، لا يستطيع التخلص من أوضار اليأس والقنوط والإحساس بتضافر الهزائم والخيبات، حيث:

كلَ بَاقة..
بينَ إغماءةٍ و إفَاقَه
تتنفَّسُ مثليَ – بالكاد – ثانيةً.. ثانِيَه
وعَلَى صدرهَا حَملَتْ – راضيه –..
اسمَ قاتلهَا فِي بِطَاقَه! [2]

مسودة تلك البطاقة، جافة رغم جروحها ورغم ظروفها، لم تكن قادرة أن تفجر (أمل دنقل)، وتكتب (أمل)، كانت الخطيئة لحظة الكتابة، لأنها لحظة الإساءة، من الاستفادة من (أمل)، فجرت (أمل) معانيه وأحرقته رموزه، ثانية.. ثانية، لم يكن قادرا أن يكتب، ولم يكن قادرا، أن لا يكتب، لحظة بلحظة، إنها مآسي اجتمعت في دائرة الاحتراق، لتشكل رمزية القصيدة العامة، التماثل هنا يبلغ ذروته، حين تمتزج روح الشاعر، بفعل الكتابة وفعل التاريخ المضيء، لتتأكد دلالة صيرورة النهاية، إننا نلمس ونحس بدبيب الموت

---

[1] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988، ص 43.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 371.

الرهيب، يعم أجواء النص الشعري، ليعم بذلك الجـزع و الألم، ونكـاد نـسمع الآهـات والبكـاء في صـمت مستكين، إن الموت يغشى أخيرا المقطع الأخـير، دون مقـدمات فيمتـصه، ليـسرق المـرض وخيانـة التجربـة الحاضرة، فرح الشاعر وابتسامته وأحلامه وآماله، وتقتل فيه الإحساس بالانتمـاء إلى الـوطن، و الإحـساس بحب أهل الوطن، ونلمس الانسجام الموسـيقي للألفـاظ؛ (إفاقـة، بطاقـة، باقـة، الجميلـة، دهـشة، القطـف، القصف، الخميلة، العابرة، الآخره، ثانيـة، راضـية)، المـوحي بـشدة انـسجام المعانـاة النفـسية الـتي يكابـدها الشاعر، وحدة الأزمة المرضية والنكسة الاجتماعية والتاريخية، المجسدة في حـرف (الهـاء)، ولعلـك لاحظـت إبلاغية التعبير عن صعوبة هذه المرحلة وهذا الفراق: هذه الغداة التي كان يجب أن تكون نيرة، مشرقة، جميلة البزوغ ... فإذا بها تمسي – قبل أوانها – سوداء مدلهمة.. وهذا التضاد بين واقع الغـداة، ومـا يرتجـى منهـا، وبين جو الحزن الأسود، الممتد المطلق، الذي غلـف الجـو والغـداة والـذات بجهامتـه، في فـضاء مـن المـوت والتوتر الحاد.. أقول، هذا التضاد، يجسده الشاعر، كـل التجـسيد في هـذا الجنـاس النـاقص بـين (القطـف) و(القصف)، ثم إنه ليـثيرك أن دائـرة الحـزن والألم في (إعـدامها، سـقطت)، قـد حـصرت الـذات والغـداة والتجارب والأفكار، وأحاطت بهم جميعا و أحكمت أسرهم وتقييدهم. إن قلب الشاعر هنا مساحة سوداء، ولطخة كبيرة سوداء، يكتب راضيا، سطوره الأخيرة وآماله الآخره، صورة مكثفة، متصاعدة لنغمـة الحـزن، تطغى على عالم الشاعر.

الشاعر لا يتوانى لحظة في التعبير عن أحاسيسه، في لحظات راسخة متجذرة لا تنسى، لأنها الأشد إيجاعا، ومضاضة وإيلاما، في حياته وفؤاده وتاريخه، ويجسد الشاعر لوعته، في تلك اللحظـات، وحرقـة قلبـه واكتواء وجدانه، في صيغ من الكلام، شديدة الإبلاغ، عما يشعر به، ويريد إبانتـه، ويطبـق اليـأس والقنـوط على الأشياء، فكل شيء رمز للموت، وعلى رأس هذه الأشـياء؛ (الـسرير)، ونستـشف مبـدئيا، أن الخـيط السردي المباشر، للوقائع الحسية، هو الذي يشكل، قوام النص كله، لكنه لا يلبـث أن يـصبح مجـرد منطلـق، لاستكناه الدواخل، التي تفعل فعلتها، في تمثيل الرؤية الشعرية وتوجيـه حركاتهـا الـشعورية، وقـد اسـتطاع (أمل)، بحسه المرهف وتجربته المتجددة، أن يتفاعل بشكل متقن مع رفاهة المكان والألوان واحـترام شـروطه وأجوائه، وكأنه بالسرير، البليغ في تبيان الألم الكاوي الذي يثير حرارة الـنفس المعذبـة ويلـهب الأعـصاب، فيفجر علاقته بالأسرة وكل الأشياء المحيطة به، وإنه ليلفـت حـسك الـواعي - أيهـا القـارئ - ارتقـاء هـذه العلاقة إلى مستوى رفيع في التعبير والتقنية معا في حوارية جميلة، بينه وبين السرير الذي ينام عليه:

أَوْهَمُوني بأن السَّريرَ سَريري!
أنَّ قَاربَ "رَعْ"
سَوفَ يَحملني عَبْر نهر الأفاعِي
لأُولَدَ في الصبح ثانيةً.. إن سَطَعْ

(فَوقَ الوَرَقِ المصْقُولْ
وَضَعُوا رَقمي دُون اسمْ
وضَعُوا تذكرة الدمْ
وَاسْمَ المَرض المَجْهُولْ)
أَوْهَمُوني فَصَدَّقتُ..
(هَذا السَّريرْ
ظَنَّنِي – مثله – فاقد الروحْ
فالتصقتْ بيَ أضلاعُه
والجمَادُ يَضُم الجمَاد، ليحْمِيَهُ من مُوَاجهة الناسِ!)
صِرْتُ أنا والسَّريرْ..
جَسَدًا واحِدًا.. في انتظار المصيرْ!
(طولَ الليلاتِ الألْف
والأذرعة المعدنْ
تلتَفُّ وتتمَكنْ
في جَسَدي حتى النزفْ)
صِرتُ أَقدرُ أنْ أتقلَّب في نومتي واضطجاعي
أنْ أُحركَ نحو الطعامِ ذراعِي..
واستبَانَ السريرُ خداعِي..
فارتَعَشْ!
وتَدَاخل – كالقُنفُذِ الحجري – عَلَى صَمتِه وانكَمَشْ
قُلتُ: يَا سَيدي.. لِمَ جافَيتِني؟
قالَ: هاأنتَ كلمتِني..
وأنا لاَ أجِيبُ الذينَ.. يمرُّونَ فوقِي
سِوَى بالأنينْ
فالأَسِرَّةُ لا تَستَريحُ إلى جَسَدٍ دُونَ آخرْ
الأسِرةُ دَائِمةٌ
والذينَ ينَامُونَ سُرعَانَ مَا ينزلُونْ
نَحْو نهر الحياة، لكي يسبحوا

أَوْ يَغوصُوا بنَهر السكُونْ!. [1]

قليلة هي الدراسات التي تناولت العناصر المحيطة بالنص الأدبي، حيث يلاحظ، أن معظم الكتابات النقدية، تركز عملها على مضمون النص، أو بعض النواحي الجمالية الفنية، مهملة بقصد أو غير قصد، مجموعة من المفردات المتواشجة مع النص الشعري، باعتباره جامعا وحاملا رؤية شمولية، متعدد الأبعاد والقراءات، ومن بين ما تم إهماله في هذا المجال، (عنوان النص) كموضوع للدراسة، أو تمهيد للدراسة والبحث، ومحاولة منا كي لا يبقى الموضوع مجرد تنظير، حاولنا إجراء تطبيق على عنوان النص الذي بين أيدينا، على سبيل المثال؛ فهل يمكن أن نتصور وجود نص شعري بلا عنوان؟، يبدو الأمر كأنه بمثابة سؤال ينطبق على الإنسان، وعموم الأشياء الأخرى أيضا، فهل هناك أحد ما، أو مدينة، ... بلا اسم؟، من هنا تنطبق مقولة، أن العالم كلمات. كلمات!.

وإذا ما أراد البعض أن يكون نصه (بلا عنوان)، فيكون بذلك قد أطلق عليه هذا العنوان: (بلا عنوان)، أو ما يوازيه على محور الاستبدال، كسطر النقاط، وبالتالي يمكن النظر إلى العنوان، كقرين عضوي للنص الشعري، وليس مجرد شيء عابر، لا يستحق التوقف عنده، ومن جهة أخرى، فإن العنوان "بما يحمله من وظيفة التسمية، يختزل النص نفسه"[2] في الكتابة النقدية والتأريخية، بشكل عام، فتاريخ النص الشعري، هو في أحد وجوهه مسرد لعناوين النصوص، ويتخلل هذا المسرد، في أغلب الأحيان، عبارات توصيفية، أو أخرى تحليلية، تبعا لمرحلة وطريقة التأريخ؛ من ذلك نستنتج، أن موضوع دراسة العنوان، يكتسب أهمية إضافية، من كونه المدخل الأولي للعلاقة مع الزمن من جهة ومع المتلقي من جهة أخرى، هي محاولة في كشف "نظرة للعالم وطريقة حضور فيه"[3]، ولا بد في هذا الإطار الاستعانة (التترولوجيا، Latétralogie)، أو (علم العنونة) كمنظومة تقنية نتحاور من خلالها مع النص محاولة تفكيك بعض رموزه، على اعتبار أن العنوان هو البوابة التي نلج بها عالم النص، فعلم العنونة يقوم على "تركيب نصي يعد مفتاحا منتجا ذا دلالة، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل بل يمتد حتى البنية العميقة ويستفز فواصله ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع – النص – المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص، الانفتاح على أكثر من قراءة"[4].

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 372، 373، 374.

(2) قصي صالح الدرويش، جماليات العنوان في السينما (الفيلم السوري أ نموذجا)، مجلة السينما، باريس، فرنسا، عدد 4، أفريل 2001، ص 57.

(3) إبراهيم بادي، دلالة العنوان وأبعاده في "موتة الرجل الأخير"، مجلة المدى، سوريا، عدد 6، 1999، ص 112.

(4) محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ط1، 1992، ص 18.

السرير هو حقيقة (أمل)، الذي لا يهرب منها، بل اكثر من ذلك، فإنه يتحد مع شجاعة الموقف، ليذكره باسمه، رغم تفشي الأسى، وتمشيه في أعصاب الشاعر، وما يصاحب هذا من تعاور لاذع الألم.. ولكنه ألم وئيد الخطى، لطول ما كابدته الذات من عذاب وضنك وانهيار، يذكره باسمه دون قولبة لا شعورية، أو فلتة لا إدراكية، هروبا من المعنى، ومن هنا يفرض علينا الشاعر،أن نحاور نصه (بشجاعة)، كما أراده هو، ومن وجهة نظري فإن (أمل دنقل)، لم يترك لنا الخيار، إلا إذا أردنا – نحن – غير ذلك في معاني النص ومفاتيح القصيدة، ليكون بذلك خيانة، لما تحدث به (أمل)، إنها علاقة لطيفة تتجسد بين الشاعر وبين جزء معدني من العالم الخارجي، ممثلا في السرير:

أَوْهَمُوني بِأنَّ السريرَ سَريري!

أن قاربَ "رَعْ"(*)

(*) "رع (Re)، (Ra)، (Phra): الإله الرئيسي للشمس في الديانة المصرية القديمة، كثيرا ما يمتزج بالإله أمون، فيسمى: (آمون – رع). كان أول أعمال الخلق في الأساطير المصرية، ظهور (رع) – قرص الشمس – فوق مياه (نون)، ويقال إن الزمان بدأ مع أول ظهور (رع)، وذلك لأن المصريين كانوا يعتقدون أن الشمس خلقت من نار، ولم يكن من الممكن أن تظهر من مياه (نون)، مباشرة، بغير وسيلة انتقال، ولهذا فقد افترضوا أن (رع) يقوم برحلته اليومية في قارب يسير به وسط الماء، وقارب الصباح يسمى (بالقوي)، في حين يسمى قارب المساء (بالضعيف)، ويقولون إن مسار (رع)، قد حددته الآلهة (ماعت) التي هي تشخيص للقانون الطبيعي، وفي المساء وبعد أن تغرب الشمس، يدخل (رع) إلى (دوات) العالم السفلي أو عالم الموتى، وبمساعدة آلهة هذا العالم، يتمكن من عبور تلك المنطقة بقاربه، ثم يعود إلى الظهور في صبيحة اليوم التالي في السماء، وأثناء عبوره في (دوات)، يهب الهواء، والنور، والطعام إلى أولئك الذين حكم عليهم بالعيش هناك، (عالم الموتى)، أما الأعداء الذين يقابلهم الإله (رع) في رحلته، فهم بطبيعة الحال السحب، غير أن (رع) يمزق الصواعق، ويبعد الأمطار ويفتت البرد، وتصاحب القارب تلك السمكة، التي تتنبأ بما سيحدث، والمسماة (أبدو Abdu)، فتسرع بتبليغ صاحب القارب بدنو أحد الأعداء منه وتصل الشمس في السماء آمنة، مطمئنة إلى الغرب، فترحب بها آلهة الغرب.. عندئذ يترك إله الشمس قارب النهار ويستقل قارب الليل و ذلك لتبدأ رحلة مخترقة العالم السفلي؛ من جديد، وهناك يضيء (رع) للإله الكبير الذي يحكم هذا العالم المظلم، كما يضيء للموتى المساكين.. وعندما يترك الإله في الصباح، العالم السفلي فإنه يغتسل في بحيرة (أيارو) حتى يزيل اللون القاتم.. ويتقدم إلى باب السماء، ليظهر في جبل (بش) ويهب جميع الكائنات البهجة والحياة والسرور".

– إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط، مجلد 3، ص 196، 170.

"ورع في معظم حالاته إما طفل يولد لتوه، أو شيخ مسن، يتساقط لعاب فمه، حتى أن الآلهة (إيزيس)، أخذت، لترا من لعابه، أمكنها عن طريقه، التوصل إلى اسمه السري، ثم كيف قرر (رع) أن يفقأ عينه المقدسة، وكيف حملته الآلهة (نون) التي سحرت نفسها (بقرة)، و سرت به إلى السماء، حيث اختلق العالم الآخر (الموتى)، وهكذا تسمى فراعين الدولة القديمة، باسمه مثل (خفرع، منقرع)".

– شوقي عبد الحكيم / موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 319.

سوفَ يَحمِلُني عَبْرَ نهر الأفاعِي
لأولَدَ في الصبح ثانيةً.. إنْ سَطَعْ[1].

مجموعة ظنون تعود (بأمل) إلى ماضي بعيد، إنه لا يلبث أن يعود إلى ذاته، ويذكر أن جمال الزهور وصفاء اللون الأبيض، يخفي بؤسا قاهرا ... فتراه من ثمة، يَتَفلَّت من هذا الواقع، بجوهر بؤسه وظاهر جماله، ليرجع إلى اللحظة الأجمل.. لحظة غير حاضرة، بل لحظة ماضية، ولت فأدبرت ... يرجع إلى تلك اللحظة يستعيدها بشوق وحنان بالرغم مما يشوبها من عذاب و ألم.. إنها بدايات (الولادة)، لا نهايات (الوفاة)؛ لم يكن (أمل)، يوظف الأسطورة الفرعونية فقد حاول في كتاباته الأولى، "استخدام الأساطير الفرعونية، لكنه توقف بعد ذلك عن استخدام التراث الفرعوني في شعره، لقد تيقن بأنه تراث لا يحيا في وجدان الناس وأنه ليس له أرضية وعمق.. يمكن استخدامه"[2]، فانتماء المصري الحقيقي عنده، هو انتماء عربي إسلامي بالأساس، فالبطل الوجداني المصري هو الحسين وخالد بن الوليد وعثمان بن عفان وليس أحمس ورع أو أوزوريس، لكن توظيفه هنا لأسطورة (رع)، توظيف يسخر منه.. رمز السخرية حزين جدا، حتى أنه لا يبدو كذلك، ربما الصورة قاتمة، يجسد فيها الشاعر حدثان الأيام، ونوائب الليالي وتواصل آلامه وعذابه وأساه، إنها صورة منسحقة، مرتعشة، منهارة، فاجعة!..

كان (رع) رمز الإبحار و(السرير)، رمز الولادة، فأين يكون المعنى من هذا وذاك؟. المعنى هنا، ليس ما أرادته المفردة وما شكلته، ولكن ما دسه (أمل)، وحملها إياه؛ كانت بدايات (أمل) كشاعر، كتابة، وكانت نهاية (أمل) وشوق وحنان عند (أمل)، نهاية إنسان، وهل يمكن أن يفرق بين هذا وذاك؟، بل المطلوب منا ان نجمع بين هذا و ذاك، فالولادة فوق (الورق المصقول)، هي الكذبة المطلقة، ووضع الرقم وتذكرة الدم، واسم المرض المجهول، تحمي صورة الوهم، (أوهموني)، فالحتمية، صورة ملازمة لواقعية قائمة على إدراك لا مناص منه؛ هي الفطرة التي تحاول أن تؤدي دورها داخله.. أجل هي تلك الصورة التمردية التي تحركه، رغم كثير من المعطيات النفسية والفكرية، والعقائدية بوجه خاص، كانت الذهنية السليمة، التي ما زال يتسم بها رغم الضغوط والرزايا والفواجع التي يمر بها الشاعر،متيقظةً، تؤدي دورها على أحسن وأمكن منطقية.

ولا يفوت الحسَّ الذكي، ابتداء هذا المشهد وانسيابه بلفظة الحزن وصورة الألم (أوهموني)، قد نستشف منها دلالة أخرى، "فالقصيدة الجيدة تكشف خلال الرحلة التي يقطعها معها القارئ الناقد، عن قيم

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ص 372.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 72.

روحية وذهنية بعيدة المدى، ولكن هذه القيم جميعها تتولد من لغة القصيدة"[1]، إن الأطباء والزوار المتعاطفين والأقارب المتلوعين، والمعجبين المجهولين، لكأنهم منجمون وعرافون، كذابون – ولقد كـذب المنجمـون وإن صدقوا – هو تطييب خاطر، مهما كان وممن كان، يرفضه ولا يريده (أمل) يعرف حقيقة مرضه، وعلى يقين من المصير، هو أمل، حيث يرقبهم جميعا حين زوروا تلك الأسطورة والاعتقاد، الذي كان جاثما على عقول ومخيلة المصريين الفراعنة، ذلـك المـيلاد مـن جديـد، في تحديـد للزمكانيـة، حـين يقـول: (يحملـني عـبر نهـر الأفاعي)، ليولد من الاعتقاد، صورة أخرى، وإيحاءا جديدا، ومفهومـا مختلفـا، أنـه سـيل العـلاج الكثيـف، الذي يرى فيه أمل، أنه تضعيف لآلامه، ونوع من السم يحقن به بحجة العلاج.. هو ذلك السم لقتـل الـسم، هكذا يرى مشواره العاجز وأنينه الطاغي المفجع، وعجزه عجز الطبيب، والعلاج، رمز لرحلة نهر الأفـاعي، بين الآلام وبين الصمت، والصمت هنا يرمز إليه الـشاعر بـالفحيح، وهنـا بالـذات يتـبرى الـشاعر مـن أن يكون، ذلك الزاحف، تلك الأفعى، ذلك الشيء السام.. هنا يعـترف (أمـل)، أنـه يـرفض الـزعم ويـرفض التمني، ولا يقبل إلا كرات أنفاس، تسري في عروقه، كرات أنفاس لموحية في إبلاغيتها الدالة على الانكسار المتواصل، الذي تسمعه وتحس بـه وتـشعره في انكـسار (العـين)[*] الممـدودة بـصائت اليـاء في (الأفـاعِي)، وبصمة الموت والحـزن، لا يوقعهمـا الـشاعر بـاللفظ وحـده ولا يجـسدهما بالتـصوير فحـسب، وإنمـا هـو يسمعكُهما، إذا ما أحسنت الاصاخة، في جرس كلامه، أي هذا التوقيع الداخلي، الخفي المتعاقـب في نـسيج صوتي ونغمي محكم في (رَعْ / سطعْ) وسكون حرف العين القابع والمتوسط حلق الشاعر، لكنه يـسخر منـه بشجاعة، لتتواصل الإيحاءات، تتعالى وتتخافض، حركات يرصدها ويبوح عنها، برد فعل طبيعـي، عنـد مـن تمرد حتى عن الحقيقة، قصد البوح بالحقيقة!. ويأتي المقطع المحصور بين قوسين:

(فَوقَ الوَرَقِ المصْقُولْ
وَضَعُوا رَقمي دُون اسمْ
وضَعُوا تذكرة الدمْ
وَاسْمَ المَرض المَجْهُولْ) [2]

---

(1) محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997، ص 161.

(*) العين: عند النطق بها يقترب الوتران الصوتيان، وتنقبض فتحة المزمار، فيـؤثر الهـواء في الـوترين، بـالاهتزاز ثـم يتخـذ طريقه في الحلق، فيحدث احتكاك خفيف في وسط الحلق الضيق المجرى حيث مخرجه ولذا كان هذا الصوت من الحروف المتوسطة عند القدماء والمائعة في اصطلاح المحدثين.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 372.

وهو بمثابة، الجملة الاعتراضية، مفسرا ومتمما لسابقه، قبل القوسين، تحمل لعبة الصورة الفجائية، المتنقلة بسرعة، عن طريق تقنية الاسترجاع السريع (الفلاش باك) والخيال "ينشط ممثلا بداية بالتذكر الاسترجاعي، وهو أن نستعيد الصور المدركات الحسية السابقة: البصرية ملونة، وبحسب هيئتها الهندسية الطبيعية والصناعية، والسمعية، من إيقاع الكلام"[1]، ويسترجع الشاعر، الماضي الأكثر مأساوية، و تصدعا واستبطانا للذات الحزينة والوجدان المجروح، ولقد جسّد الشاعر ذلك تجسيدا حيا نابضا بانفعالية صادقة بينة وإبلاغية فنية بالغة، حيث يستعرض (ولادته)، التي تنبئ بمصيره المجهول، أو موته المحتوم؛ هي أسطر تستدرك وتشرح ما قبلها، لكنها تأخذ حيزا دلاليا أكبر، إذ يستخدم الشاعر القوسين، بدل علامة المطتين، الموحيان بكثرة وكثافة دلالة الاضطراب والجزع والقلق الوجودي، ويزيد في ذلك تصدر الفعل الماضي (وضعوا) المكرر مرتين، مبطلا فعل الولادة، و بهذا يصبح "الزمن الماضي، عنصرا هاما من عناصر الفعالية الشعرية"[2] وقد فعل فعلته الكاملة!، وقد جاء الفعل، مثقلا بالسخرية المبطنة، بثقل صارخ للخذلان و التراجع، المتواصل والنهاية القاتمة،إن توظيف (أمل) لرمز (رع) الأسطوري، التراثي، دورا فعالا في تكثيف التجربة الشعرية، وتعميق الفكرة وبلورة الإحساس، وإضفاء عنصر التشويق، على عالم النص، وهي السمة الغالبة على شعر أمل، الذي أتقن ببراعة، استخدام الرموز التراثية الحضارية، الراقية، في شعره كله، مما أضفى عليها، إبداعا، وتساميا عن كل ما يمكن اعتباره تقليدا أو محاكاة، والرمز التراثي يعد ذروة تطور الأسلوب الشعري المعاصر، ليتوهج إبداع (أمل) الشعري، وتتجسد رؤيته العميقة، التي لا تكفي قراءتها قراءة واحدة، وما تحتوي، من ظلال وأبعاد، تتكشف خلال كل القراءة، فيشترك المتلقي فيها بتحريك، دلالاتها المتعددة، والشعر المعاصر لم ينفصل عن قضية التراث، بل عزز من ارتباطه و عمق الصلة به، والتراث سجل جامع، لكل خبرات المجتمع، التي حققها عبر تطوره المستمر، وهو بذلك يتضمن النصوص والأفكار والقيم، فالتراث هو "عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل"[3]. وقد اهتدى الشاعر العربي المعاصر، إلى هذه الصورة من صور العلاقة بالتراث، عبر نشاطه الدائم، عن أنماط ووسائل تعبيرية، تشمل أبعاد رؤيته المعاصرة، بكل ما تحمله من غنى وتشابك، وتعقيد تراثي، يغرف من كنوزه ويستمد من مصادره المختلفة، ليفجر بها طاقة

---

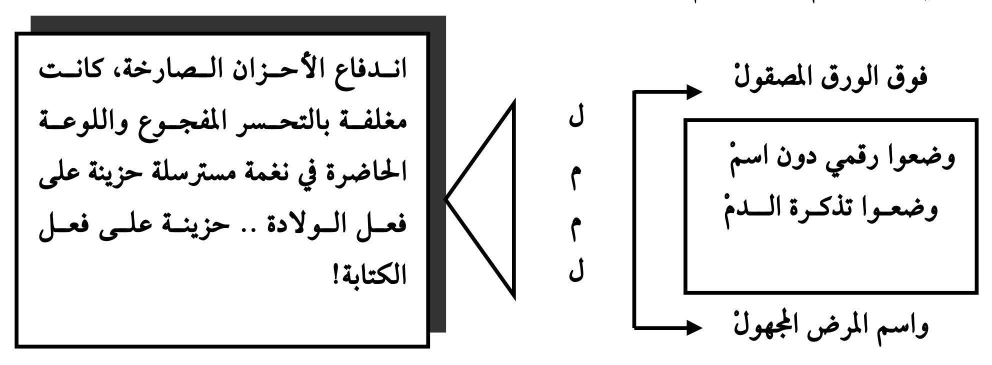
(1) فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1990، ص 28.

(2) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية (في لغة الشعر العربي الحديث)، ص 182.

(3) علي الدين هلال، التراث بين الأصالة والمعاصرة، مجلة الدوحة، وزارة الإعلام، قطر، عدد 113، مايو 1985، ص 21.

الإيحاء، والرمز المتحدد، "والشاعر حين يتوسل في الوصول لوجدان أمته، بتوظيفه لبعض مقومات تراثها، يكون قد توسل إلى هذا الوجدان، بأقوى الوسائل، تأثيرا عليه"[1].

لقد حاول (أمل دنقل)، نقل مأساة الولادة، بنغمة وتجانس موسيقي متحسر، ممتد في لفظتي (المصقولْ، المجهُولْ)، مجسدا حركة اندفاع الأحزان الصارخة المجهورة، المتوالية، القوية المتفشية، توقعه الحروف في (دُون اسمْ، تذكرة الدَّم).



الشاعر يواصل تراجيديا المرض، التي هي أقرب إلى الآهة الطويلة، الصادرة من قلب مفعم بالأحزان، والسوداوية المدلهمة، يرنو إلى زمن أكثر عدلا ورحمة، يحتج على الواقع، بعد أن توغل في أحراشه، وحتى يدفعنا إلى تأمله وتفكره والتحدث إليه:

أَوْهَمُوني فَصَدَّقتُ..
(هَذا السَّريرْ
ظَنَّنِي – مثله – فاقد الروحْ
فالتصقتْ بيَ أضلاعُه
والجمَادُ يَضُم الجمَاد، ليحْمِيَهُ من مُوَاجهة الناسِ!)
صِرْتُ أنا و السَّريرْ..
جَسَدًا واحِدًا.. في انتظار المصيرْ! [2]

تستمر سخرية (أمل دنقل)، في اللون الذي ارتآه رمزا للموت، شيء يثير العجب!.. حيث أن روحية الفكر وعلاقة الرمز، ومدلول اللون، ما بين القصيدتين (ضد من والسرير)، إنما تدل على تواصل لموقف وفكرة مسلم بها؛ لقد رأى (أمل) في البياض موتا، ولم ينس ذلك ولا مجال للشك في أن ربط المقاعد

---

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 18.

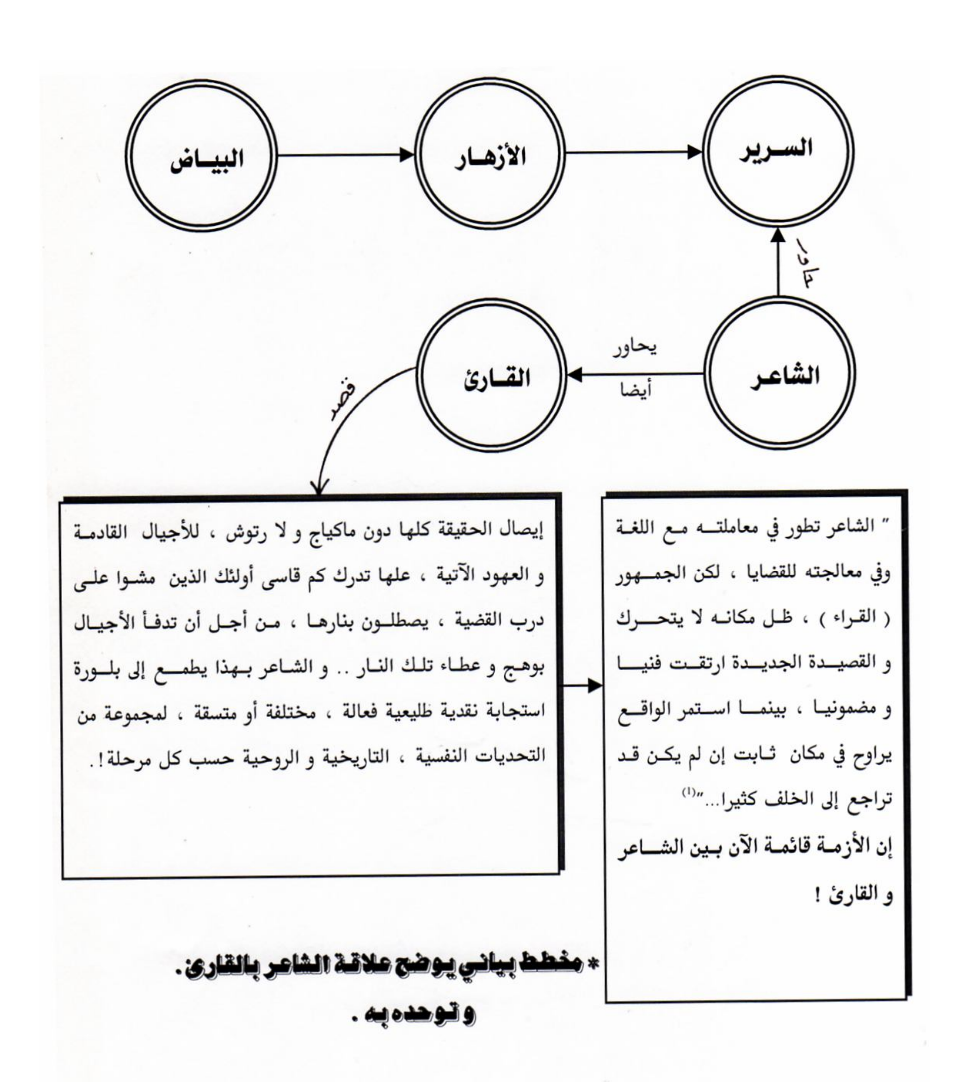
(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 372، 373.

بمفاتيح وشيفرة، أو لنقل إن طريقة تلغيم (أمل) لحلقات إبداعه، مثيرة للإعجاب!، هاهنا يلتقي الشاعر والسرير، في أنهما متوهمان معا، فتتوحد العلاقة، وتتطور الرابطة، بينه وبين السرير، كان (أمل) يرى أن السرير رمزا للموت، وقد رآه رمزا للولادة، وهنا أيضا يقيم علاقة أخرى، فلا موت إلا بالولادة، وكان (أمل) في مفهوم الرمزية، داخل السطر، يمثل الموت نفسه؛ لكن السؤال: لماذا أنشأ (أمل) كل هذه العلاقة الحميمة، والوفية بينه وبين سريره؟.. ربما لأنه يفقد أحيانا اتصاله بالواقع الذي حوله، ولم يشعر إلا بوجود هذا (الجسد الحديدي)، الشديد البياض، في وصف سابق، الذي يشكل ويضم هذا الجسد النحيل، هذا الجسد الموت؛ إنه التوحد الأخير في جسد واحد، في إقرار أخير، لكن المفارقة العجيبة، تكمن في المصير المنتظر: الشاعر ينتظر الحياة، بينما السرير ينتظر نهاية (أمل دنقل)!، وهو انتظار يطول كثيرا، كما توحي بذلك الصورة المحصورة بين القوسين، كل ذلك في صراع مر بين قوى الحياة وقوى الموت، إنه عالم يمور بالعقم وتفسخ معنى الحياة والعلاقات الإنسانية.

الشاعر في سرده الشعري، كأنما يعمد إلى أسلوب (الكولاج)، التلصيق، ليكشف ويعري ويدين هشاشة الولادة ومناخها والانتماء وسقوط الادعاءات في العيون العميقة والماضي المزيف، في دوامة التحول والانحراف، وترتكز المقاطع، على بنية متواترة، قلقة، منسجمة ومزدانة بالصور والتفاصيل الباهرة، الدقيقة، التي تتمحور حول أسلوب التداعي وهو "حركة الصور الحسية والمجردة تنطلق من مثيرات مادية أو لغوية، نصادفها، أو يلقانا بها الآخرون ممن حولنا، فتستدعي الحادثة مباشرة.. صورا سابقة لدي"[1]، والقصيدة بهذا، في مجمل مقاطعها عبارة عن رحلة شعرية، تستلهم مناخات متعددة، عبر انفعالات تومض وتشع حول عالم فكري روحي، إنساني، متصل، أساسه؛ السرد والبساطة والنغمة الموسيقية والوضوح المتألق، وكشف الإنجازات والنجاحات والمآسي والإخفاقات، أمام مجهر القارئ، هذا الذي كان الأساس، الذي بنيت عليه القصيدة:

---

(1) فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ص 33.



*** مخطط بياني يوضح علاقة الشاعر بالقارئ. و توحده به .**

(هذَا السَّرير ظَننِي مِثلَهُ فَاقِد الروح

و الجماد يَضُم الجمادَ ليحميَهُ من مواجهة الناس!)

تتضمن العبارة حوارية بديعة ، طرفاها الأساسيان ، الشاعر و السرير :(أمل) يحس بالسرير و يتحدث إليه ، فهو يسعى بطريقة أو أخرى إلى بعث الحركة و الاحساس ، في هذا الجماد و العجز عن الحركة ، فالشاعر إذ يقيم هذه العلاقة فهو يعلن أخيرا عن عجزه و يأسه المفجع ، من هذه الحياة القاسية ...

فهو يستشعر الرحمة و الحماية من الجماد ...

ورود العبارة بين قوسين تحمل دلالة عميقة لا يقوى الشاعر تبليغها بشكل مباشر ، فهي ترمي إلى لفت الانتباه ، و الاهتمام للمعنى الخفي ، الذي تحمله العبارة ، السرير هو رمز الإحباط الشديد ، الذي يلف الشاعر بذراعيه ؛ فهو الآن طريد الحياة ، التي لم يلق منها يوما أمنا أو راحة ، بل و طريد نفسه التي هجرته و انشقت عنه .

كل هذا كان كافيا لتوليد و إشعال ذلك الصراع النفسي الحاد ، الذي يتصاعد شيئا فشيئا ليبلغ أوجه حين يخرج الشاعر من نطاق الحياة إلى دائرة الجماد ، التي يرى فيها حقيقة الحقيقة أو الحقيقة الغائبة عنه ،و هو يرمي من وراء ذلك إلى إدراك هذه الحقيقة المفقودة، المتمثلة في وحدة الكون حين ينقل صورة المعاناة الشخصية و الجزئية ،إلى مستوى المعاناة الشاملة للحياة بأسرها ،و ربما كان الهدف من ذلك توزيع المعاناة على جميع عناصر الحياة قصد التخفيف من حدة هذا الألم على الذات ، مكونا بذلك نسيجا مترابطا من الصور الشعرية التي تعطي النص كثافة دلالية هائلة و رؤية شعرية مميزة! .

*** مخطط يوضح توحد الشاعر بالسرير**

يعيش الشاعر (أمل دنقل)، في مقطعه الموالي، لحظة أرق وقلق، تبعث في نفسه شتى ألوان الأحاسيس ويغرق في التأمل، فيذهب به كل منحى، ويظل هذا التوتر وهذه المعاناة تشدانه في كل جزئيات النص، يزدادان ويعنفان كلما بدا لنا أن نفسه قد هدأت، وقد اقتضى هذا، أن ننظر في دينامية النص وما فيه

من نمو وحوار وتناسل وصراع وحركة وانسجام"[1]، وفي قدرة الشاعر على خلق عالمه اللغوي الخاص، المستوحى من تجربته ورؤيته وإضفاء شخصيته وطابعه على اللغة، "فما من شيء في الفن يمس المشاعر مسا عميقا، كليا إلا ما خرج من أعمق النفس وأخصها وأكثرها شخصية"[2]، فذات الفنان هي نقطة الانطلاق في كشف صور الحياة، "وغاية الفن هي استبطان الشعور الحي وتجسيمه"[3]، وأصالة الفنان "لا تكمن في التقييد بقوانين الأسلوب بل في الإلهام الذاتي الذي لا يمثل بغير صوت الذاتية الداخلية"[4]، يقول (أمل دنقل):

(طولَ الليلاتِ الألْف ●
والأذرعة المعدنْ
تلتَفُّ وتتمَكنْ
في جَسَدي حتى النزفْ)
صِرتُ أَقدرُ أنْ أتقلَّب في نومتي واضطجاعي
أنْ أُحركَ نحو الطعامِ ذراعِي..
واستبَانَ السريرُ خداعِي..
فارتَعَشْ!
وتَدَاخل – كالقُنفُذِ الحجري – عَلَى صَمتِه وانكَمَشْ
قُلتُ: يَا سَيدي.. لِمَ جافَيتِني؟
قالَ: هاأنتَ كلمتِني..
وأنا لاَ أجِيبُ الذينَ.. يمرُّونَ فوقِي
سِوَى بالأنينْ"[5]

كانت الصرخة الأخيرة، ضمن الوتيرة المكثفة في القصيدة، التي اعتمد فيها الشاعر، في بناء نصه على الترميز العميق والإيحاء المتعدد والتداعي، لتجسيد اللحظات الداخلية في حوارية تأملية مع السرير، فهو النور والضوء، في ظلمة المدن وظلام الاغتراب، وهو الفرح وعناق الإنسان (للإنسان)، في هذه الحياة الموحشة المزينة، هي صرخة واعية، مدركة للصراعات الصامتة، في أغوار الناس، والتي قد تكون في بعض

---

(1) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 07.

(2) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، ص 56.

(3) محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، 1964، ص 251.

(4) هيجل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978، ص 02.

(5) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 373، 374.

الأحيان قنابل تفجير للاشعور أيضا عند الشاعر، حين يمتلك قدرة حضور واستحضار وتغيير واستحداث وتسخير وتبديل، المعنى بمعنى والرمز برمز، والشيء بشيء، والحكاية إذن تجمع بين مناقضين، بين ما هو جامد وثابت وبين ما هو متغير، متطور، زائل، تبقى العلاقة سيميائية وسريالية واستثنائية ساحرة، تجمع بين اللونين الأبيض والأسود، دون توحيدهما، وهذا سر قدرة الإبداع عند الشاعر، و"تحميل الرمز قدرة جمالية وإيحائية جديرة بالاهتمام، لخدمة مضمون آخر، غير الذي يظهر في تكوينه الفني"[1]، والشاعر في نصوصه، اعتمد على رموز جزئية، مكثفة، شكلت روافد مشبعة بالإيحاء، لتلتحم بالدلالة الكلية، التي هي الإطار الشامل للتجربة الشعورية، والأثر الأدبي "كلٌّ مركزه روح الخالق ورؤيا في روح الإنسان وفيض تلقائي للمشاعر القوية وإفضاء بذات النفس كما هي في خواطر الشاعر، وتفكيره"[2]، ولا يتم هذا جميعا "إذا لم يستغرقنا الشعر أولا فنعانق روحه، ثم نلتقط ما نستطيع التقاطه عبر أحاسيسنا ووجداننا"[3]. إذا الصورة الكلية التي تبنيها الرموز الجزئية، المرفقة بالصدى النفسي لنبض الواقع اليومي، الذي عاناه الشاعر في أشكال الاحباط وحس الغربة وقسوة الواقع وتحطم الأحلام، والآمال المجهضة بالقمع والمحاطة بالعسف ومحاولات التدجين، والتنكيل بالإنسان وحقه في الحرية والكرامة والحياة، إنها دواخل الشاعر، المتدفقة حزنا هادئا، يذيبه الأمل في الخروج من المحنة "ويمنح النص شعورا حادا بالواقع"[4]. إن تعميق الإحساس بالمأساة، جعل الشاعر، (أمل دنقل)، يستكشف واقع (سريره)، ليغوص في فضاءات ذاته، فتشكلت من هذه التجربة، صور تجريدية، أكثر غموضا، ونلمس هذا في تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها حتى يتجسد ويتراءى لنا شيء من جوهر الحزن في مشهد توحد الشاعر بالسرير، إنها مفارقة بين الثبات الموهوم والحركة السالبة، تغذيها التأملية التي تغوص، في أغوار التجربة الروحية، لأنها "إفضاءات بذات النفس، ولم تصدر التجربة الشعرية العالمية الخالدة، إلا عن تجارب عاش لها أصحابها، وغاصوا في أعماق أنفسهم، يتأملون ويستجلون المشاعر والحقائق، فجاءت صورا نفسية عميقة"[5].

---

(1) كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، ص 153.

(2) مايكل.ه. ليفينس، أصول أدب الحداثة، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1992، ص 200.

(3) دريد يحي الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، دار الذاكرة، حمص، سوريا، ط1، 1990، ص 930.

(4) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، (صدمة الحداثة)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ج3، ط4، 1983، ص 297.

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 384.

وتوحد الشاعر بالسرير، يمثل رمزا نفاذا فعالا للتفجرات الذاتية والتلقائية، التي تنبعث منها الرؤيا في شكل تداعيات وحواريات، "وهكذا تطفو الهموم الذاتية، وتقحم في القصيدة في شكل ومضات أو تجليات، و تفجرات تنبع من مخزون الذاكرة وتذوب في النسيج العام، عندما تمتزج بالمشكلات الموضوعية"[1]، وإنها صور توالدية، تنتجها تفجرات الواقع المأساوي، الذي تترجمه حركية اللغة الصاخبة المضامين، النامية، المتصاعدة في (أوهموني، أولد، وضعوا، صدقت، فالتصقت، يضم، يحميه، تلتف، تتمكن، صرت، أقدر، أتقلب، أحرك، استبان، ارتعش، تداخل، انكمش، قلت، قال، كلمتني، لا أجيب، يمرون، جافيتني)، وجميع المستويات اللغوية هنا، (الصرفية والصوتية والتركيبية والمعجمية)، تسعى لإبراز غرض الدلالة العام، فهي "تعد أقوى الأدوات لتكوين المجتمع وإقامة الاتصال بين الناس وترتبط بالفكر ارتباطا وثيقا، فبذلك تكون مرتبطة،بتكون الأفكار التي لا غنى عنها للاتصال العقلي بين الناس"[2]، وعلى هذا فإن الدلالة هي "أقصى ما تسعى إليه اللغة حتى تكون أداة لنقل الفكر، الذي يكون مجتمعا له ميزاته وشخصيته الفكرية"[3].

و(أمل) يعبر عما يحس به من صراع داخلي، فيزاوج بين الذات، والموضوع ويسمعنا أصداء نفسه وما تحمله به من آمال وما تضج به من آلام:

فالأَسِرَّةُ لا تَستَريحُ إلى جَسَدٍ دُونَ آخرْ

الأسِرةُ دَائِمةٌ

والذينَ ينَامُونَ سُرعَانَ مَا ينزلُونْ

نَحْو نهر الحياة، لكي يسبحوا

أَوْ يَغوصُوا بنَهر السكُونْ! [4]

المشهد يخلق إبداعية وصورة فرعية، تشكلها كل مفردة، لتشكل في نهايتها، مجموعة من الفرعيات والجزئيات، تبني بدورها المعنى والإيحاء، لا الصورة، وهذا لا يعني أن الصورة الحسية ضعيفة، ولكن تطغى عليها الصورة الفكرية، حيث هي بديل عنها في تحديد (نهر السكون)، إذا فالسكونُ، إيحاء يحتوي رمزية ربما هي أبعد رمزية داخل القصيدة، التي كانت مجموعة أراء، شكلتها جمالية أدبية، أما الأدبية "فتلك التي يُتعارف عليها وفق المعنى الخاص للأدب في الشعر والنثر، كالرسالة أو الخطبة أو المقالة أو القصيدة"[5]. وأما الوظيفة

---

(1) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 82.

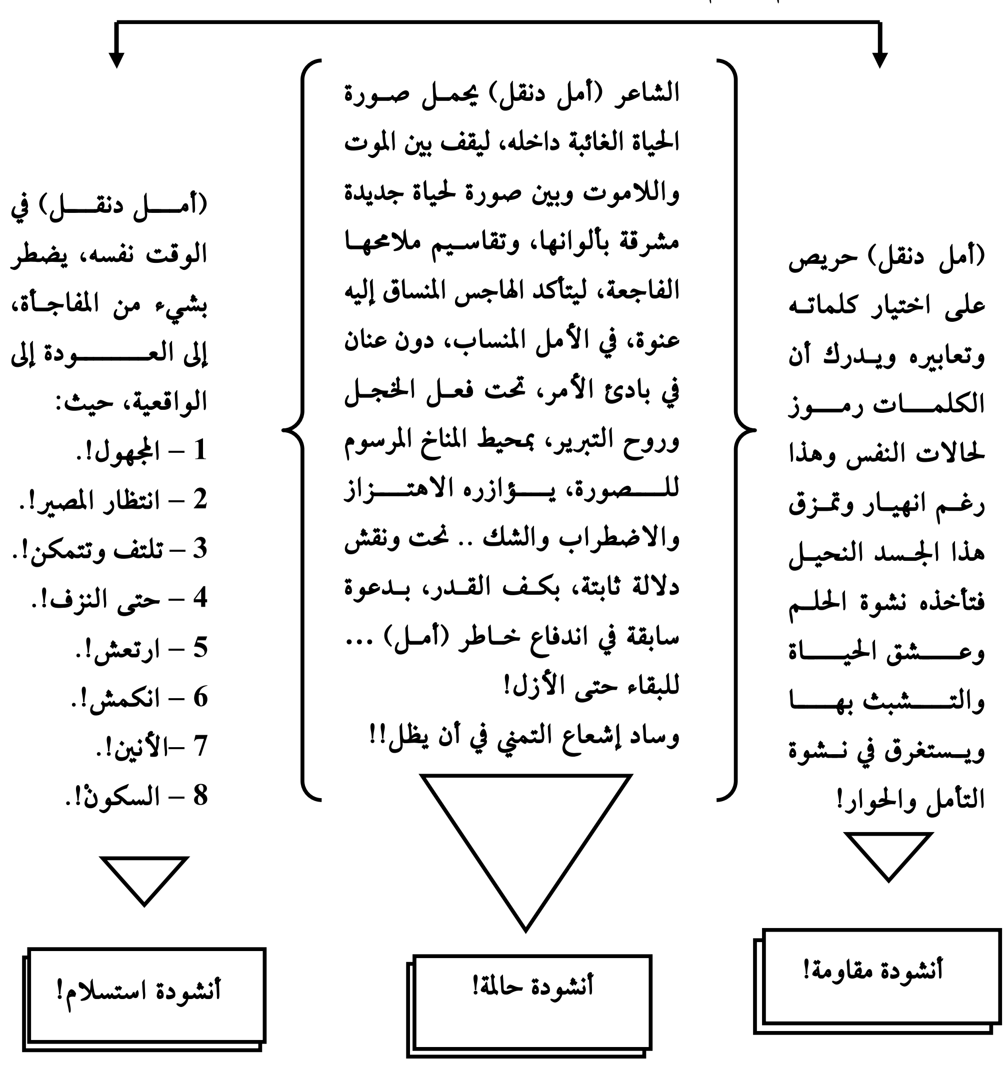
(2) برد يائيف نيكولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل، بغداد، ط1، 1988، ص 111.

(3) يحي القاسم، انزياح المصاحبات المعجمية (دراسة في شعر أمل دنقل)، مجلة جامعة البعث، حمص، سوريا، مجلد 21، عدد 01، ذو القعدة 1419 هـ/ آذار 1999، ص 156.

(4) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 374.

(5) عبد القادر أبو شريفة، حسين لا في القزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الكتب، الأردن، ط1، 1993، ص 10.

الجمالية فتلك القائمة على فنية النص الأدبي التي تثير فينا شعور الجمال وأحاسيس من نوع مختلف، لأن الفنية في النص جزء لا يتجزأ من الأدبية التي تتوفر فيها العاطفة والخيال والمعاني، وهذا "ما يهدف إلى إثارة نزوع الجمال والشعور باللذة التي تشعرنا بالحياة"[1] هذه الجمالية الأدبية، جاءت بها عقلية وذهنية شاعر يمتاز بخصوصية متفردة، تميز فيه عمق التجربة وصلابة التحدي، إلا أن الحزن والقلق المتواصل، صورة تظللها سحابة جاثمة من التجهم، والألم المتمكن!.



(1) أحمد أمين، النقد الأدبي، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 1992، ص 4.

والواضح في هذا النص الشعري، توظيف الشاعر (أمل دنقل)، الشكل الحواري الممتزج، بالنزعة القصصية والمسرحية، حيث تتداخل الأصوات وتتناثر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوصا، تضيف إلى التشكيل الدرامي، في قوله:

قُلتُ: يَا سَيدي.. لِمَ جافَيتِني؟

قالَ: هاأنتَ كلمتِني..

وأنا لاَ أجِيبُ الذينَ.. يمرُّونَ فوقِي

سِوَى بالأنِينْ.

وقد جاء استغلال هذا التشكيل الحواري لاقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية، التي أتاحت لها قدرة واضحة على الاستبطان، النفسي والحوار الداخلي، وهيأت لها الخروج من جو الغنائية والخطابية إلى جو الحكاية المسرحية واستخدام حبكات قصصية، توظف كإطار لأفكار الشاعر وعواطفه، ومن هنا كانت القصيدة الحوارية بشكلي (الديالوج والمونولوج) قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة.

الشاعر (أمل دنقل)، يخرج من دائرته الضيقة بين ثنائية الروح والجسد، ليصبح صراعا وجوديا بين ثنائية الحياة والموت، من خلال صراع العناصر المحيطة به من ألوان، في ثوب رمزي وجداني، أجاد التعبير عن عواطفه وانفعالاته الذاتية في تطورها وتموجها وتناقضها، إجادته التعبير عن حبه للجمال الكلي، والكلام المجنح والجرس المطرب، وفي هذا تكمن خاصية الشاعر وتميزه عن سواه وإبداعيته الأصيلة، "وهو الذي يشكل إضافة جديدة إلى الوجود، وهذا التمييز في فهم الإبداع، يتفق وتعريف قاموس (وبستر)، الذي وصف الإبداع بأنه عملية صنع أو إضافة شيء إلى الوجود"[1]. والمبدع بهذه الإضافة يحاول أن يرأب الصدع بين (الأنا والآخر) ويعيد العلاقة (بينه وبين المجتمع)، وهذا بدوره يحدونا إلى "استبعاد علاقة الإبداع بموضوع الجنون أو الانحراف أو ما شابه ذلك من حالات المرض العقلي"[2]، والمبدع حسب اعتقادي لا ينتج عملا إبداعيا إلا في أقصى حالات توهج النفس ضمن واقع حيوي ملموس، وما التوهج إلى انفعال وحساسية

---

(1) رو للو ماي، شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص 46.

(2) بنيلوبي مري، العبقرية (تاريخ الفكرة)، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 208، أبريل 1996، ص 299.

مرهفة وهو فاعل فيما ينتجه، حاضر الذات، قوي الدافع ويشتق الدافع الإبداعي من الصحة السليمة والجوهرية للإنسان"[1].

ينفتح الديوان للأهاميس الوجدانية، في صراع اللونين، (الأبيض والأسود)، متطلعا إلى الجمال والحب وعشق المكان، ليتساءل عن معانيه، وأسراره، عند كل شيء ومع كل شيء، ويبحث عن جوهره وهيولاه، ومع اقتراب لحظات النهاية، تضطرب الأحاسيس ويزداد الموت وحشية وغموضا، هذا الموت هو "إمكانية مغلقة إذا صح التعبير، بمعنى أنه لا بد أن يقع يوما، هذا يقيني، لا سبيل مطلقا إلى الشك فيه، ولكن من ناحية أخرى، في جهل مطلق، فيما يتعلق بالزمان الذي سيقع فيه، فها هو إذن مطلق من ناحية، وجهل مطلق من ناحية أخرى"[2]، ففي قصيدة (لعبة النهاية)، تتضح لنا ثنائية جديدة: (القصد والعشوائية) / في لفظتي (النهاية / لعبة)، وباتفاقنا بأن "البنية ليست شيئا معطى في النص؛ وإنما هي شيء متشكل، شيء يشكله الناقد / وفق رؤية يرتئيها في النظرية وفي الإجراء النقدي"[3]، والبنية الكبرى للنص والديوان ككل، تتمثل في العلاقة بين الشاعر والموت، وهذه البنية فرضها النص، من خلال تكثيف رؤى الحيرة والجزع والقلق والاضطراب، المبثوثة بقوة، في جسد ذاكرة الشاعر وطفولته، فهل كان (أمل دنقل)، في هذا الإسقاط ينقل ذات نفسه ويتحدث عن حرمانه من لذة الاستمتاع بالطفولة التي افتقدها في صباه أثناء وجوده في القرية، وهو أحوج ما يكون إليها، فترك فقدها في نفسه مرارة، ظلت تلازمه طيلة حياته؟، ربما؛ "فالفنان العظيم إنما يجسد في أعماله الخارجية ما يحياه في داخله"[4]، وما التعبير في العمل الفني سوى "دلالة نفسية تفصح عن العلاقة بين الفنان وموضوعه"[5]، وتبقى ظلال الحزن والمرض تخيم عليه منذ الصغر، "فالحياة والموت بديهيان ماورائيان ولغزان قديمان"[6]، يقول (أمل) في قصيدته (لعبة النهاية):

في المَيادينِ يجلسُ،
يطلق – كالطفل – نبلَتَهُ بالحَصَى..
فَيُصِيبُ بها مَنْ يُصيبُ من السَّابِلَه!

---

(1) ألكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص، ترجمة: غسان عبد الحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 144، كانون الأول / ديسمبر 1989، ص 27.

(2) عبد الرحمان بدوي، الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 06.

(3) صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، مجلد 23، عدد 01، 1994، ص 444.

(4) غينادي بوسيبلوف، الجمالي والفني، ترجمة: عدنان جاموس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1991، ص 13.

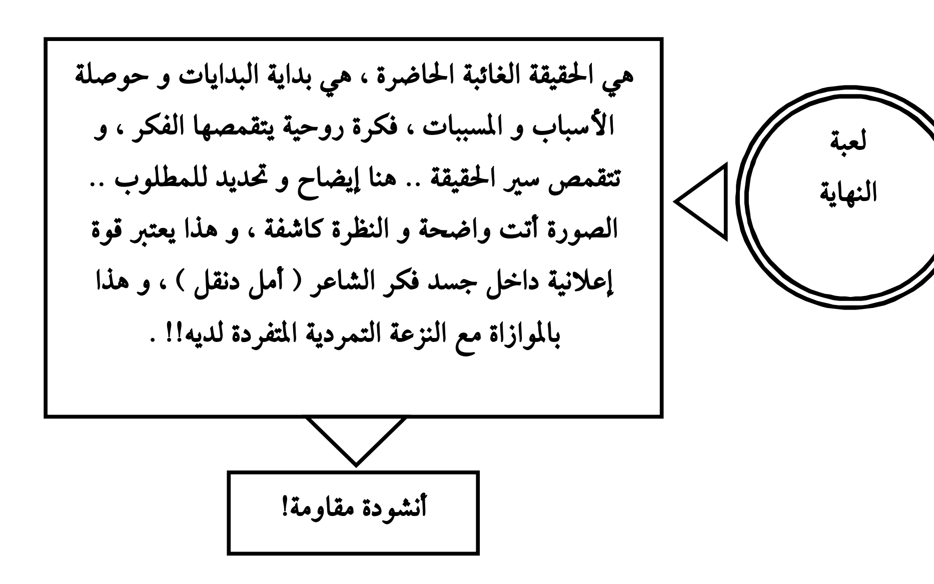
(5) محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، ص 106.

(6) جان فونتان، الموت والإنبعاث عند توفيق الحكيم، ترجمة: محمد قوبعة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، ص 07.

يَتوجهُ لِلْبَحر،
في ساعةِ المدّ:
يطرحُ في الماء سنارةَ الصَّيد،
ثم يَعوذْ..
ليكتبَ أسْمَاءَ من عَلَّقوا
في أحابيله القاتِلَه!
لا يحبُّ البساتينَ..
لكنهُ يتسَلَّلُ من سورها المتآكل،
يصنعُ تاجاً:
جواهرُهُ.. الثمرُ المتعفِّنْ،
إكليلُهُ.. الورق المتغضِنْ،
يلبسُهُ فوق طوق الزهور
الخريفيَّةِ
الذابلة!
يَتَحَولُ: أفعى.. ونايَا
فيرى في المرايا:
جَسَدَيْن وقلبين متحديْن،
(تغيمُ الزوايا
وتحكي العيونُ حكايَا)
فينسَلُّ بينهما..
مثل خيط من العرق المتفصِّدْ،
يَلعقُ دفء مسامهما،
يغرسُ النابَ في موضع القلبِ:
تسقطُ رأسُ الفتَى في الغطاء،
وتبقَى الفتاة..
مُحدقةً
دَاهِلَه..!
أَمس: فاجَأْته واقفا بجوار سريري

مُمسكاً – بِيَدٍ – كوبَ ماءْ
– ويد – بحبوب الدواءْ
فتناولتها..!
كانَ مبتسمًا
وأنا كنتُ مستسلمًا
لمصيري!! [1].

إن الشاعر (أمل دنقل)، رفض زخرف الحياة، رفضا صريحا، وآمن وتنبأ بالموت وجاء زهده وفقره، التزاما عمليا، يجسده موقفه الفكري من الوجود، كما كان عشقه الجارف للحياة في الوقت نفسه؛ كل هذا أجج الصراع الداخلي للشاعر، وإن صعب عليه إخماد اشتعال تلك الجذور، وكان المرض وحده القادر على وضع النهاية وبصماتها، لهذا الصراع:



[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 375، 376، 377.

وتأتي بداية النص على النحو التالي:

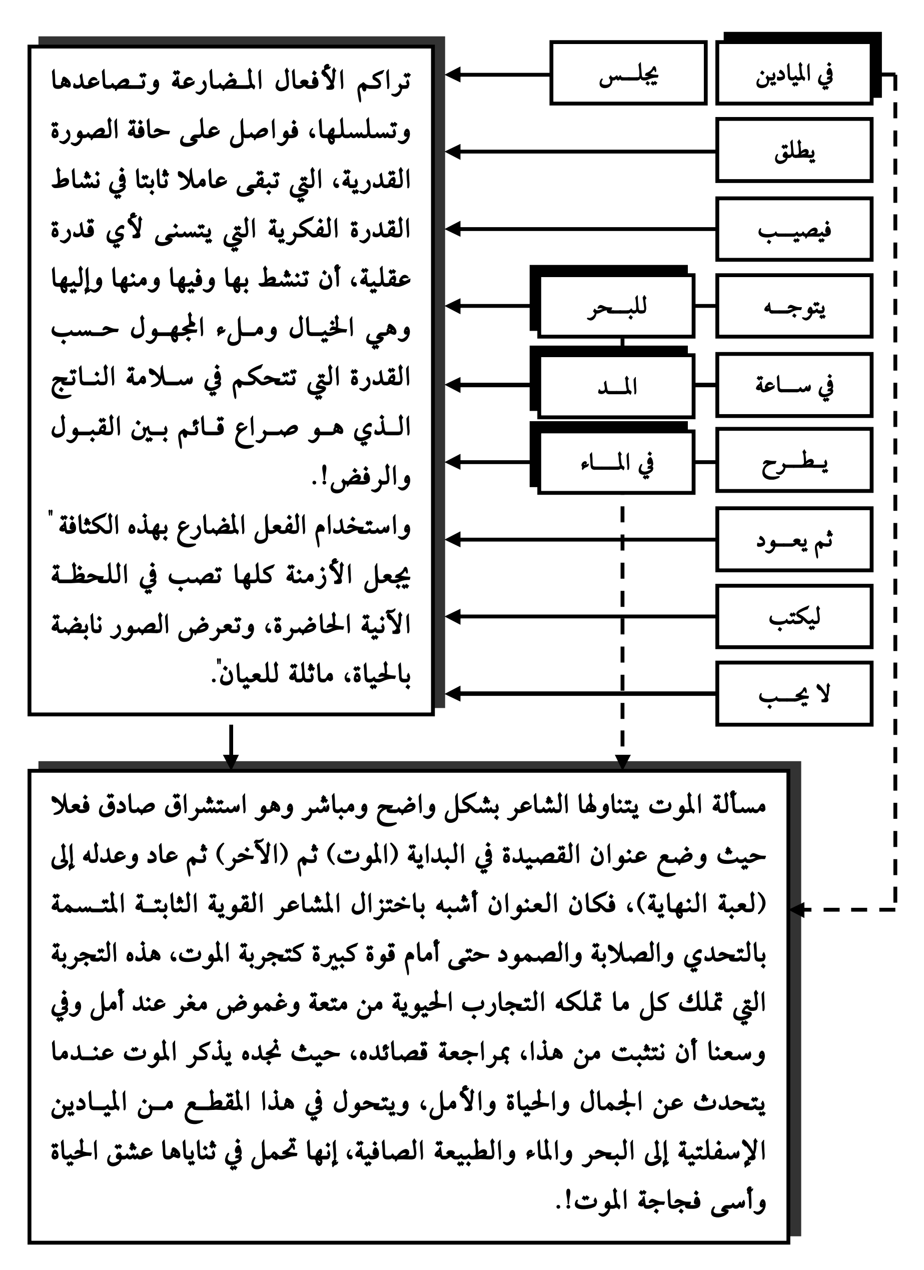
في المَيادينِ يجلسُ،
يطلق – كالطفل – نبلَتَهُ بالحَصَى..
فَيُصِيبُ بها مَنْ يُصيبُ من السَّابِلَه!
يَتوجهُ لِلْبَحر،
في ساعةِ المدّ:
يطرحُ في الماء سنارةَ الصَّيد،
ثم يَعودُ..
ليكتبَ أسْمَاءَ من عُلقوا
في أحابيله القاتِلَه!
لا يحبُّ البساتينَ.. [1]

الشاعر (أمل)، في أفكاره تدرج وانحدار، وصعود وانفراج ورفض وتسليم واستسلام وقبول وتمرد، تبقى الميادين مفتوحة الجوانب مثلها مثل أي أطروحة، لا بد لها أن تقوم على معطيات، أصلها روحي، وثوبها فكري، كي لا نتعدى الدائرة التي تشكل القدرة البشرية والفطرة والغريزة، هي أحكام ومتغيرات وثوابت، تبقى نقاطا تفصل بين المتشكلات باعتبارها، المشكلات، أي تلك الهلامية، التي يتسنى له من خلالها أن يباشر نشاطه الوجودي، ويمارس ويجرب خياله الآخر، الذي يمثل الحصر الوجداني، للروح وللوجود، وللرحيل وللبقاء وللناتج والمنتج والمستنتج!. ولكن (أمل) يترك الصحب والرفاق ويرنو نحو الميادين جالسا ليبثها شجونه، متوجها للبحر، يبثه أحزانه وهواه، متسللا إلى البساتين، متخذا من هذا، معادلا موضوعيا لذاته، مسقطا عليها ما يختزنه في دائرة اللاشعور، فتمتزج الذات بالموضوع "ويشرق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء وعلاقة الفنان بالطبيعة، ويحقق قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة"[2].

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 375.

(2) أحمد محمد فنوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984، ص 37.



* مخطط يوضح العلاقة في تطوير ثنائية: (قوة عشق الحياة / أسى فجاجة الموت)

(1) سامي علي، ملاحظات على أعمال إدوار الخراط، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 02، مجلد 15، 1996، ص 369.

واضح من خلال هذا المقطع، أن الشاعر يدفع بقوة هائلة من الأفعال المضارعة، موظفا تراكم الزمن من ناحية الكم في إضفاء روح المعرفة الشعرية الناضجة،على مفرداته في ظل مرض تمكن من جسده المنهك ليدخل في غيبوبة الاحتضار، حتى أن زوجته (عبلة الرويني)، تختار عنوانا وجدانيا، يمثل تجربة الديوان الأخير بحق: (غيبوبة الموسيقى) [*]، وهي الدلالة التي نستشفها من المقطع التالي:

لكنهُ يتسَلَّلُ من سورها المتآكل،

يصنعُ تاجاً:

جواهرُهُ.. الثمرُ المتعفِّنْ،

إكليلُهُ.. الورق المتغضِنْ،

يلبسُهُ فوق طوق الزهور

الخريفيَّةِ

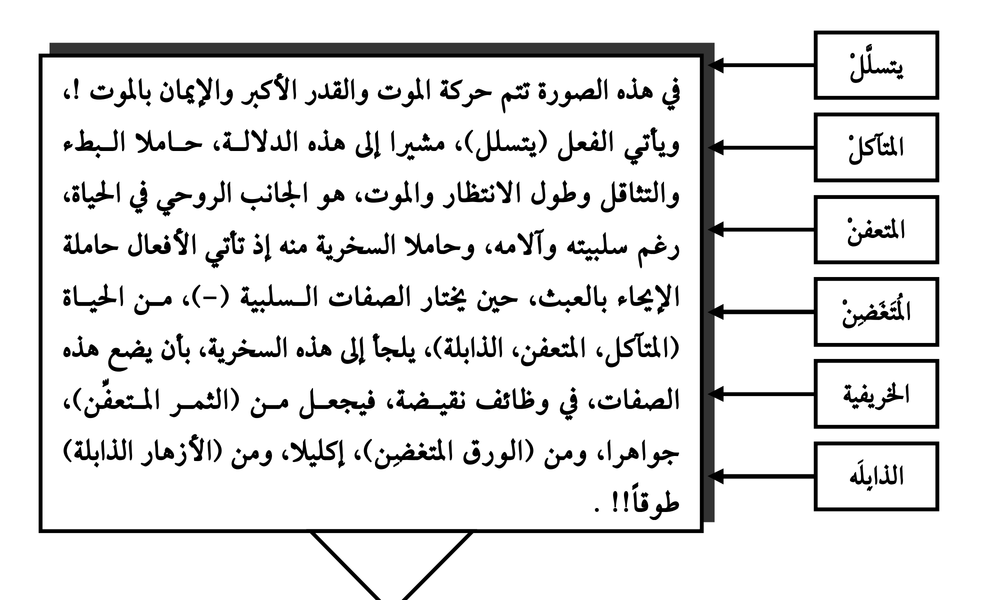
الذابلة! [1]

تنشط العاصفة الوجدانية، التي يقوم عليها القدر الأكبر من الرفض في روحية غضب، الذي يعريه من أفكاره، رغما عنه، ولا سبيل له ولا قدرة، يحتويه من خلالها، إلا أنه يبقى يحاول أن يجسد بلاغة جمالية وقدرة روحية تجمع بين (اللا والنعم)، في دائرة المفهوم العام للصورة الشعرية، كبناء حسي، من ناحية وبصري في صورته من ناحية أخرى، يكون مُرضِيا وراضيا على هيكله الذي يصبح الهرم الثابت والشاهد والموروث الذي لا يزول بزوال الاحتمالات السابقة؛ ولعل أروع النصوص تلك التي تثيرنا إلى درجة الإرباك وتوقظ مشاعرنا من مكامنها، وتحرك نوازع القلق فينا وتحقق المتعة الفنية والوجدانية، لأن الفن طاقات غنية، "يحمل في أعماقه التوتر"[2]:

(*) غيبوبة الموسيقى، هو آخر عنوان لآخر فصل في كتاب الجنوبي، يصور اللحظات الأخيرة لاحتضار الشاعر ومدى مقاومته العنيفة الهرقلية للمرض الخبيث.

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 376.

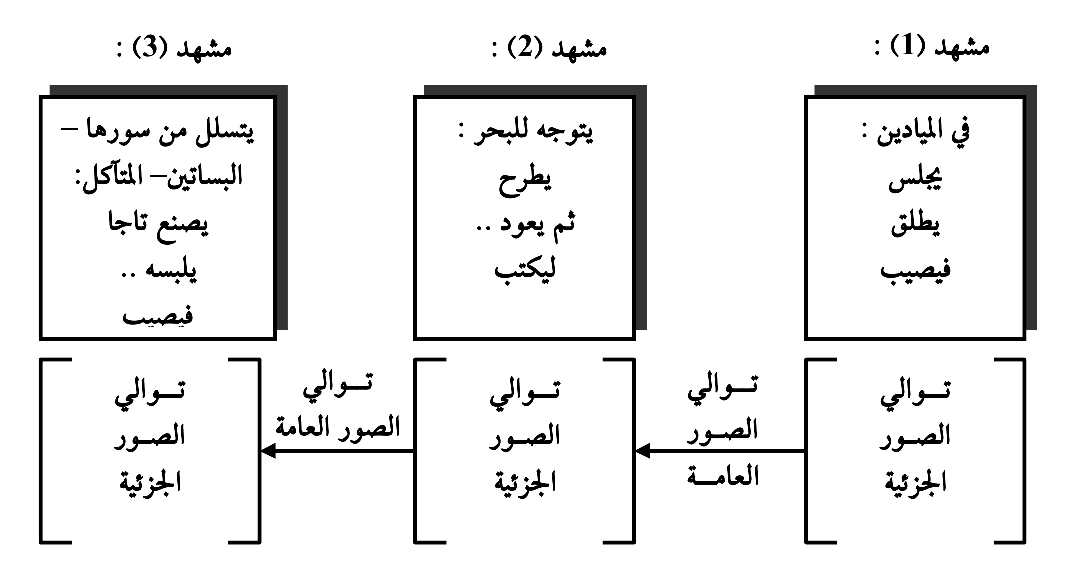
(2) إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص 10.



يتضمن النص (جماليات اللقطة) و(جماليات اللفتة)، وتتمثل في نمط مـن التنـاول، الـشعري، يحـل العين محل الأنا تماما ويعتبر اللقطة البصرية تكوينا جماليا، مكتفيا بذاته، في غنى عن استدخال الـذات المحللـة أو المعلقة أو المنفعلة، إن النص ينهج نهج الحضور البصري، فقد كان الشعر دائما (صورة الكـلام)، ولكـن مع كثافة حضور الصورة في عصرنا الحديث وتحول السينما والتليفيزيون، إلى غذاء يومي، احتلـت العناصـر المرئية، بؤرة المتخيل الشعري، وعززت ثقافة العين وفرضت نتائجهـا علـى التعـبير الـشعري بحيـث أصـبح الشعر، (كلام الصورة)، "المبني على أساس توالي وتتابع عدة صورة في زمن معـين ليعطـي إحـساس الحركـة الحقيقية"[1].

---

(1) سماء منير (مع مجموعة من كتاب العربي)، التعبير بالألوان (آفاق مـن الفـن التـشكيلي)، تقـديم: سـليمان العـسكري (سلسلة كتاب العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 39، يناير، 2000، ص 19.



* مخطط يوضح كيفية التقاط الصور وتتاليها بلغة بصرية

من الجلي أن هذا النص يقدم نموذجا جيدا لقصيدة اللفتة، إضافة إلى كونه نصا بصريا جميلا:

يَتَحَولُ: أفعى.. ونايَا
فيرى في المرايا:
جَسَدَيْن و قلبين متحديْن،
(تغيمُ الزوايا
وتحكي العيونُ حكايَا)
فينسَلُّ بينهما..
مثل خيط من العرق المتفصِّدْ،
يَلعقُ دفء مسامهما،
يغرسُ النابَ في موضع القلبِ:
تسقطُ رأسُ الفتَى في الغطاء،
وتبقَى الفتاة..
مُحدقةً
ذَاهِلَه..! [1]

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 376.

إن هذا المقطع يشوبه نوع من الغموض، إذا يبدو الفاعل مجهول الهوية، ولا تدل عليه إلا الأفعال، التي يقوم بها (يتحول، يرى، ينسل، يلعق، يغرس، تسقط)، وهذا الغموض، يبدو معززا بالعنوان الذي وضعه أمل للقصيدة قبل عنوانها الأخير (لعبة النهاية) حيث كان (الموت)، ثم (الآخر)، وينجلي الجو العام للنص، من ناحية البنية الصرفية، فنجد أن الأفعال التي وردت، أغلبها في الزمن المضارع، قد جاءت في سياق زمني متتابع، الواحد تلو الآخر والتعبير ينطوي على حركة سرعة الزمن، وهذا الشارع الزمني يثير في النفس، نوعا من القلق والخوف، في إحساس باتجاه الزمن نحو الموت، ويأتي خوف (الأنا)، من الموت بتوظيف عبارة دالة، تشير إلى حضور الموت، تثير الرهبة والفزع، في نفس المتلقي: (يتحول أفعى، ينسل بينهما، يغرس الناب، تسقط رأس الفتى، محدقة ذاهلة)، وكأني بالموت شخص ذكي يحكم قبضته وخطته، والموت لا يملك صورة واحدة فقط، إنه (يتحول) كثيرا، وهو لا يتحول في صورته من طفل إلى صائد إلى أفعى وناي، فحسب، بل هو ينقل مجال صوره من الجانب العقيم إلى الجانب الموجب، من الحياة، إلى الفرح، والحب والنشوة، في هذا السطر (فيرى جسدين وقلبين متحدين)، إن الموت يتحول إلى أفعى وناي في آن واحد، فالأفعى رمز للإنسان في لحظات الخوف والحذر والغدر (غدر الزمن)، بينما الناي في ترنم بصري رمز للحظات الشجون والوحدة، لتتجسد الأفعى في دلالة أخرى رمزا للآخر (الموت)، وليتجسد الناي رمزا للحياة؛ إنها طقوس ساحرة تنم عن احتفالية سَاحِرة، إنه ينقسم على نفسه، ليصبح أفعوانا قاتلا، يرقص على أنغام الناي، ونشوة الحياة، إنه الانفجار المتشظي، الذي لا تملؤه سوى المفارقة التصويرية السافرة في غياهب المبهم والمرارة الواجئة وإنها تجربة الاكتناه الضدي المشبوب، أو الرؤية الضدية، المقترنة بجيشان انفعالي، واجىء للعالم.. إنها تجربة ملفوفة، كذلك، بفضاءات حميمية لذات مرهفة، تتأمل نفسها بالتذاذ، قابعة في لجة أطواق، لها ثقل ذاكرة الماضي وفداحة الحاضر، إنها تجربة التأمل المستكين والاكتناه الميهم والنجوى الداخلية الساجية، فقد كانت الأسابيع الأولى لجراحة (أمل دنقل)، "شديدة القلق.. شديدة الخوف.. شديدة التوتر.. شديدة العذاب والقسوة!"[1]، لينفجر صارخا: "لماذا يهاجمني الموت في زمان الفرح والهدوء؟ لماذا أصاب بالسرطان في عام زواجي؟"[2].. إن الموت الآن يحتفل بالعثور على صيد ثمين.. يحتفل بالعثور على جانب شيق من الحياة، وعلى زمن الفرح والهدوء يغري بتدميره والتلذذ بتحطيمه.. وأي انكسار؟!

يتحول الآخر إلى المرايا ليرى (جسدين وقلبين متحدين)، والشاعر في نموذج تصويري متفوق، يوحي ويرمز إلى أن الموت والحياة، ثنائية تلازمية وجودية، لا تنتهي هذه العلاقة، إلا بغدر الآخر: (يغرس الناب في موضع القلب)، فيسقط رأس الفتى، وأي فتى؟!.. هذا الذي كان رمزا لبداية المشوار والطموح

---

[1] عبلة الرويني، الجنوبي، ص 121.

[2] المرجع نفسه، ص 121.

وتبقى الفتاة، محدقة، ذاهلة، قاعدة تنزف قيح الجراح وصديدها.. صورة صادمة، منكسرة، وخيبة، مترقرقة بعذوبة الألم العاجزة عن فهم لغز الموت، هذا التيه الذي يدفعها فجأة نحو جدار الصمت، ويثير انتباهنا – دونما شك – بلاغة أمل في تجسيد التيه والاختناق وانفلاق رؤى الفضاء المتقلص، المنكمش، المنحسر، في ذهول كبير باختيار صفة (محدقة)، ففيها ملمح ذكي يدركه المتلقي، بتداعي المعاني في الذهن فالفعل (حدق) يدل على عمق التأمل والاستغراق في المشاهدة والإحاطة بها، وهو بذلك فعل قامع بالنسبة - مثلا - لفعل (رأى) أو (لمح)، لتصبح أفعالا مقموعة عادية، وضمن هذا الاستقطاب تنشأ فجوة؛ مسافة توتر داخلية في النص بين مكوناته الأولية، البسيطة وأبعادها الرمزية (أبعاد الشفرات)، فالتحديق، يصبح مولدا لسلسلة من الاختيارات الأخرى، المرتبطة والموحية بالتأمل، الديمومة، الذهول.. وفي ضوء هذا الاختيار تنعدم اختيارات أخرى (غائبة)، ممكنة، ترتبط بفعل الرؤية، هي مثلا (وتبقى الفتاة مشاهدةً / متفرجةً / رائيةً..) وهو ما تكتشفه الرؤية الطبيعية.

لقد تسلل الموت في غفلة ونشوة الحبيبين ولكنه يتسلل، كأنه جزء، من جسدها، كخيط من العرق المتفصد.. وهو يختار من الجسد، دفء مسامها، ويختار من جسد الفتى موضع (القلب).. فموضع (الحب) ... الموت ينتقي الأزمنة المبتهجة الهادئة، المنتشية، في الحياة، لكن المفارقة هنا، أنه يقصد الفتى ويدع الفتاة؟!.. إنه يدع الفتاة لكي يكون التحديق المستمر مشحونا بنبرة القلق الواجد المتصاعد واللوعة القاهرة، إن الشاعر (أمل) يجسد، في هذا السياق التعبيري ما تحس الفتاة به، من خواء الوجود حولها وشعور نفسها بفراغ هائل، يلفها، وامتداد المكان حواليها، رحيبا، أجرد، قفرا من كل حركة إنسانية حية مؤنسة، ويعمق هذا الشعور بالوحدة والفراغ والعدم الموجع، آخر الكلمات في كتاب (الجنوبي) لزوجة الشاعر؛ عنها بهذا الشكل:

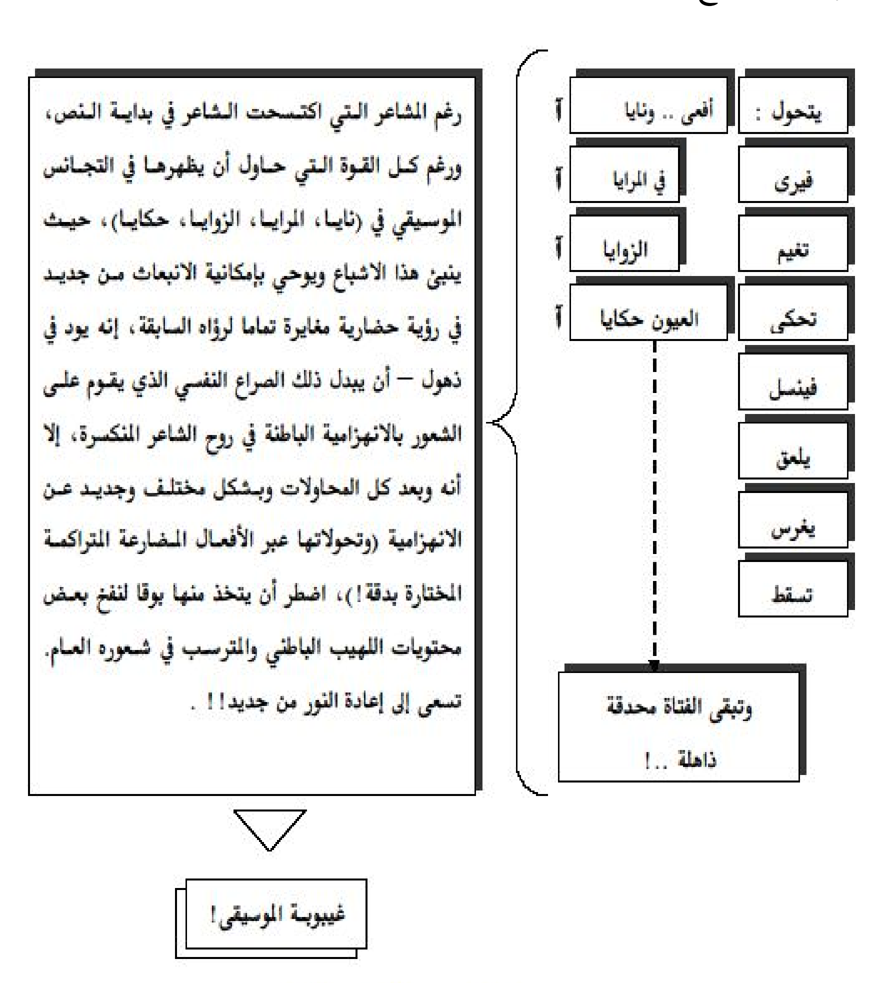
السبت 21 مايو:
الثامنة صباحاً
كان وجهه هادئا وهم يغلقون عينيه
وكان هدوئي مستحيلا وأنا أفتح عيني
وحده السرطان كان يصرخ
ووحده الموت كان يبكي قسوته[1]

ويبرز تصوير الموت بهذه الطريقة، المتحورة الآسية، استكشاف المشاعر الدفينة والإبانة عن دلالات داخلية في بث إيحائي، إن الموت هنا كأنما يجب أن يستمع بنتيجة احتفاله فيمن بقي من الحبيبين، وفي هذا منتهى النزوع إلى إبراز الإيقاع الموسيقي الدرامي والسيكولوجي، المقصود، ولعل (أمل) تمكن من

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 146.

صياغة تجربة إبداعية، أهلته لانتقاء الألفاظ والتراكيب الجزلة المركبة، المميزة، في بناء موسيقي، مناسب لطبيعة الموضوع مما ولد انسجاما رائعًا بين الشكل والدلالة، وهو الجمع بين اليأس والأسى والموت في سياق واحد، في الحب والنشوة بالحياة، الكاملة، التي يتم جمالها في نظر (النص)، إلا باجتماع الفرح والألم والحركة، والسكون فيها، لتصل لوعة الحبيبة وآلامها الرهيبة في صدمة مرعبة، شاحبة ممتقعة اللون على وجهها، المتقلص من الخوف.. نظرة فزع مرتاعة، هائلة، فزع يندغم مع الموت.. لقد كانت النظرة فيها ذلك التعبير.. ذلك الرعب، المحير، لكأنما أطلت العينان على سر رهيب مروع من تلك الأسرار المطلسمة، وراء الطبيعة.. إنها درجة الذهول، تدع الفتاة في غيبوبة تامة.. تتنفس بحشرجة وتهتهة، وقد اتسعت حدقتاها، كأنما تعاني فزعا هائلا لا حد له، وتشنجت أطرافها وتصلبت كأعواد من حديد؛ ذلك لأنها كانت في غفلة، فكأنما جزء من هوية الموت، الاستمتاع بلحظة المباغتة والمفاجأة:



* مخطط يوضح تجانس البنى الصوتية و الموسيقية ومدى قوة تصوير المشهد الدقيق

الموقف عند (أمل) يظل تمعنا شديدا في الموت وآثاره "ذلك أنه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة، لا تصل قمتها من الإدراك والوعي، حتى تندغم بالموت، وتفهمه فهما جماليا خاصا"[1]:

أَمس: فاجَأْته واقفا بجوار سريري

مُمسكاً – بِيَدٍ – كوبَ ماءْ

– ويد – بحبوب الدواءْ

فتناولتها..!

كانَ مبتسمًا

وأنا كنتُ مستسلمًا

لمصيري!! [2].

ولعل كل متتبع للشعر العربي المعاصر، يتذكر تلك الهتافة المتحشرجة التي أرسلها "أبو القاسم الشابي"، وهو في أنين باكٍ مذيب وحنين شاك منيب:

ثم ماذا؟ هَذَا أنَا: صرتُ في الدنيَا

بعيدًا عنْ لهوهَا وغناهَا

في ظلامِ الفناءِ، أدفنُ أيامي

ولا أستطيعُ حتى بكاهَا؟

وزهورُ الحياة تهوي، بصمتٍ

محزنٍ مضجرٍ، على قدمَيَّا

جَفَ سحرُ الحياة بقلبي الباكي

فهيا، نجرب الموتَ..، هَيَّا..! [3]

إنه يضيق كذلك ذرعا بالقدر الذي طالما فجعه ويتضح فزعه وخوفه من الموت، أكثر حين يجده قدرا لا مفر منه، لا عدول عنه، وبالرغم من خوف الشاعر من الموت، إلا أنه يريد أن تقبض روحه وهي خاشعة، مطمئنة، و(أمل دنقل)، لا يكتفي في تصوير الموت بالتشخيص والتجسيم، بل يلجأ إلى تكثيف الصورة وتنويعها، متعرضا للتفاصيل الصغيرة، الدقيقة ومضيفا إليها جرعة كثيفة في طابع السخرية والحزن والألم والعبث، إنه سلوك مثير للدهشة البالغة، بقدر ما هو مثير للأسى والوجد فهو، "سلوك ضد الحياة،

---

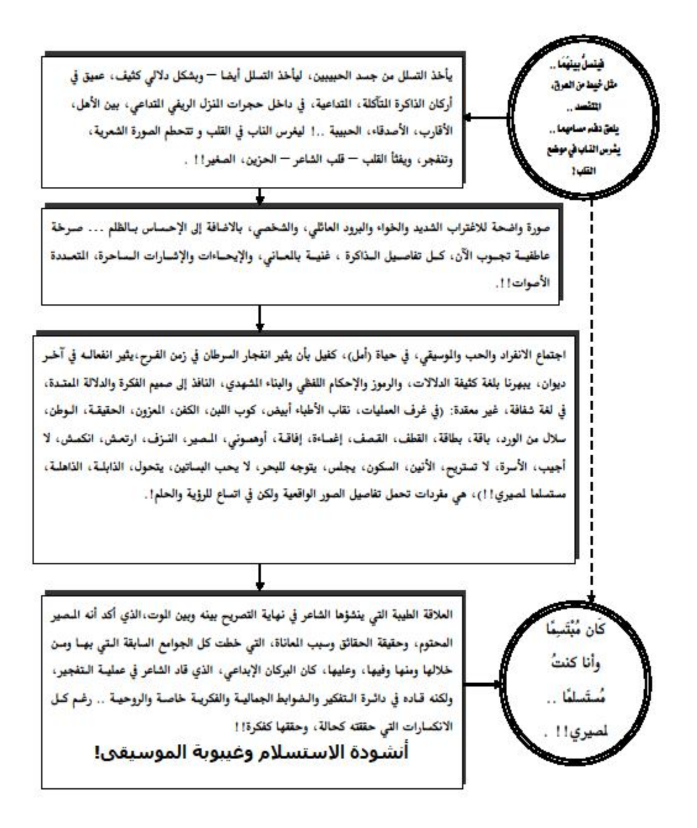
(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر العاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص 305.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 377.

(3) أبو القاسم الشابي، الديوان، دراسة وتقديم: عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972، ص 353، 354.

يدمر الحياة، ذاتها، فيه يدمر الفرد ذاته بيديه، بدلا من أن يوفر لها أسباب الحياة، يودع العالم بما فيه، ومن فيه، آسفا أو غير آسف"[1].

وإذا اتضح لدينا أن الموت ينضح بالاكتئاب، يمتلئ به في جو النص العام، شديد المأساوية، فإنه يتضح أيضا بأن هناك إحساسا مكثفا بالمسألة لدى (أمل)، وجزعا عميقا، لا يخلو من حرارة رهيبة لعوالم خفية مسحورة، يشتاق أن يجوبها! ولعل المخطط التالي يكشف لنا تفاصيل دائرة الحزن الملتفة حول النص:



❊ مخطط يجسد صور الموت والذاكرة والغيبوبة الأخيرة!!.

---

(1) مكرم شاكر اسكندر، أدباء منتحرون، (دراسة نفسية)، دار الراتب الجامعية، (سلسلة سوفنير)، بيروت، لبنان، 1992، ص 06.

(*) فثأ: الرجل وفثأ غَضَبَهُ، يَفثؤُهُ فثأ، كسَر غَضَبَهُ وسَكَّنَهُ يقول أو بغيره وفثأ القِدر، يَفثؤُها فثأ وفُثوءًا: سَكَّن غَليانها كثفأها وفثأ الشيء يَفثؤ فثأ سَكَّن بردّهُ بالتَسخين.

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، مج 1 (أ، ب)، ط1، 1992، ص 120.

ب - روحية الرمز:

لَتَتَداخل الخطوط، في قصيدة (ديسمبر)، ليصبح موت الآخر واضحا، جليا ينبئ عن اغتراب نفسي ينتشر ويشتمل عناصر الطبيعة. إن الوله بالطبيعة وتوظيف عناصرها، شعريا، سمة حديثة في الشعر العربي المعاصر، مستمدة من الثقافة الغربية، مثل أشعار "كيتس"، "ردزورث"، "توماس ستيزر إليوت"، "شيلي".. وقد اتسع لديهم، "مفهوم قوة اللمح الساخر، فأصبح يشمل التهكم وإيهام التضاد، والرمزية والغموض، والمينى الروائي، حتى أصبح في الإمكان أن تعالج أي قصيدة على أنها نوع من الشعر الميتافيزيقي"[1]، ومن الناحية الفنية، فقد استخدموا قالبا فنيا، يلائم مقاصدهم فيما يسمى، "الدراما الرومانتيكية"[2].

في حضرة القصيدة:

(1)

تَتَسَاقَطُ أوراقُ "ديسمبر" الباهته!

....

هو عَمْرٌ[*] من الريح

(هذا الذي بينَ أن تترك الوَرْقَةُ الغُصْنَ

حتى تُلامِسَ أطرافُها حافة الأرض

عَمْرٌ من الاضطراب

فافترشن جواري – أيتها الباحثات عن الذات –

وجه الترابْ

وتعالينَ.. نرو الأقاصيصَ..

عَن راحة الروح

عَن لذة الاغترابْ

وعُبودية الأغصن الثابِتَه

(2)

أَخذُوا أصدقائي للسجن،

---

(1) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ج (1، 2) ص 381.

(2) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985، ص 381.

(*) عَمْرٌ: العَمْرُ والعُمْرُ والعُمُرُ؛ الحياة (ج) أعمار.

لكنهم في ليالي الحنينْ
يقبلون، لنشرب كأسين..
في البار ذي الردهة الخالية
فإذَا دقتِ الساعَةُ الثانيه
صَفق الخدمُ المتعَبُون
فاختفى أصدقائي وهم يضحكون
- نلتقي ثانية
- نلتقي الليلة التالية...
....
بَعْدهَا خَرجُوا: انقطعَ الخَيطُ مَا بَينَنَا
وَاستَطَالَ السكُون
كَان ما بينهم: ذكريَات.. وخُبزٌ مرير
و مَسْحة حزن
قُلتُ: ها أصبَحُوا وَرَقًا ثابتًا في شجيرة سجن
فمتى يفلتونَ
من الزمن المتوقف في ردهاتِ الجنونْ؟
(3)
هَاهُوَ الرُخُّ ذو المخلبين يَحُوم..
ليحمل جثة ديسمبر الساخنة
هاهو الرخ يهبط..
والسحب تلقى على الشمس طَرْحتها الداكنه
قالت الراهباتُ:
(سلامٌ على الأرضِ!)
يا أيها الرخ: كم جثةً حَمَلَتْهَا مخالبك الأبدية خلف الجبلْ؟؟
ما الذي نحن نعطيكَ – يا أيها الرخ – منذ الأزلْ؟
ما الذي نحنُ نعطيكَ؟
لا شيء إلا توابيت، لا شيء،
إلا المبادلة الخائبة

جثثٌ تتراكم في الضفة الساكنة
بينَما نحن – نمتلك النور –
عشب البحيرات – صَوت الكناريا –
مُجَالسة الورد – أنشودة المهد – رقصَ
البَناتِ الصغيرات في العُرس – تمتمة
القط في الصلوات – خرير الينابيع –
هَذَا التساؤل عن لون عينين عاشقتين،
كَنافِذتين على البحر – طعم القبل؛
بينما أنت من ظلمة العدم الآسنه،
تتلقى النفايات تلو النفايات دون كلل،
عَاجزًا عَن ملامَسَةِ الفَرح العذبِ،
عَلَى أن تبلَّ جناحك في مطر القلب
أنْ تتطهر بالرقة الفاتنة!!
(4)
قلتُ للورق المتساقطِ من ذكريات الشَجرْ
إنني أتركُ الآنَ – مثلك – بيتي القديمْ
حيث تلقى بيَ الريحُ أرسو –
وليسَ معي غيرُ:
حُزْني المُقيمْ
وجواز السَّفَرْ! [(1)].

الطبيعة هي الآن.. ملاذ الشاعر (أمل دنقل)، وعزاؤه الوحيد، في عالم غابت فيه القيم وغلبت عليه النظرة المادية، والشاعر بتفكيره الصامت، استطاع أن يجعل من الطبيعة، صوتا للإيقاع الرومنسي الوجداني، الحزين والأداء الغنائي، في اللفظ والصورة الذاتية الحالمة في المضمون، ليضع أمام القارئ، لمحات وشذرات لآلام وآمال، أحزان وأحلام وانكسار، مازجا البعد الإنساني مع البعد الواقعي، وفي مشهد خريفي ذابل، يتجسد في سقوط الأوراق من الأغصان، وتزداد غربة الشاعر، في إحساسه بالإحباط والغموض والاضطراب، في هذا الجو الموحش:

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 378، 379، 380، 381، 382.

تَتَسَاقَطُ أوراقُ "ديسمبر" الباهته!

....

هو عَمْرُ من الريح

(هذا الذي بينَ أن تترك الوَرْقَةُ الغُصْنَ

حتى تُلامِسَ أطرافُها حافة الأرض

عَمْرٌ من الاضطراب

فافترشن جواري – أيتها الباحثات عن الذات –

وجه الترابْ

وتعالينَ.. نرو الأقاصيصَ..

عَن راحة الروح

عَن لذة الاغترابْ

وعُبودية الأغصن الثابِتَه[1]

يبدأ النص، بسطر معزول، بسطر آخر من النقط، هو بمثابة مفتاح القصيدة، ليكتمل ملمح آخر مهم في هذه التجربة، وهو ملمح الصمت، ملمح يستوقف فكرنا، وفاصل يوحي بالانقطاع؛ "فالقصيدة الجديدة، أصبحت تشكيلا نصيا جديدا ينقطع عن النظام العمودي الذي تسبق صورته العقلية، الكتابة الشعرية، فإنه يسمح للكثير من التقنيات "الطباعية"، التي تخدم الاتجاهات التعبيرية، و دلالات النص"[2]، "كتوزع النص مطبوعا، ترتيب المساحات البيضاء (....)، علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنويعات الطباعية"[3]، فهذه التلاعبات والتقنيات ترمي إلى "هدم العبارة الكلاسيكية التي تعتبر كاملة جدا أو كما تسمى "جملة تامة"، ولهذا فإن الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالبا إلى الانفجار في مقاطع معزولة أو كلاميات موزعة"[4]. وفاصل النقاط هنا يترك للقارئ فرصته، كي يشكل الصورة التي توحي بها، الكلمات بعده، فالفاصل يمثل جسرا عابرا لضفة أخرى تتضمن لحظات صمت، وارتقاب رهيبين وهذا وقد استشفَفْنا الفصول والمشاهد السابقة، الساكنة، (غرف العمليات، بياض المعاطف، اللبن، الكفن، ...، السرير، الزهور

---

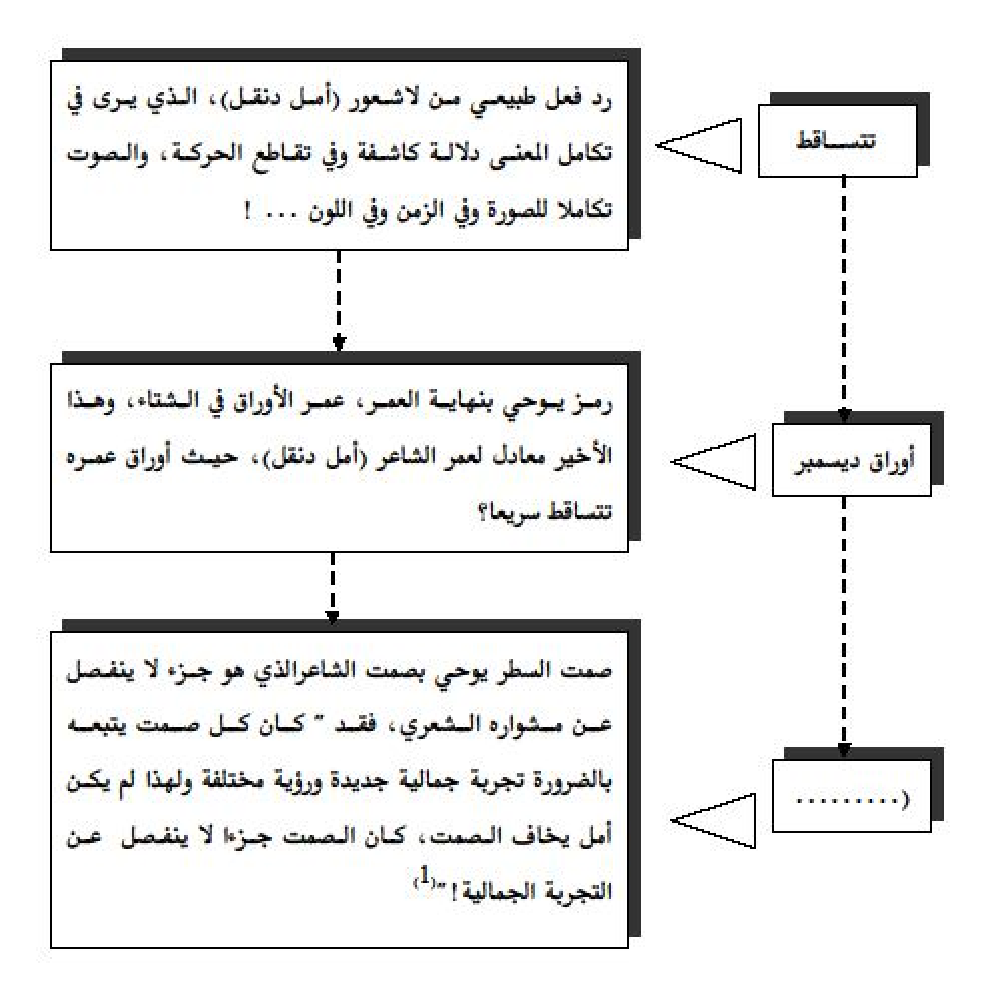
(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 378، 379.

(2) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 183.

(3) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 14.

(4) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 152.

الذابلة، الميادين، البحر، البساتين، القلبين المتحدين..) مشاهد وجودية تحمل في طياتها حزنا كبيرا واستلابا بائسا، يتعاقب فيها جدل الحياة والموت المحتم!.[1]



* مخطط بياني يستشف التجربة الجمالية للصمت.

---

(1) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص 96 .

مساحة الصمت وعزل السطر الأول عن النص، يوحي إلى أن الشاعر يتوجه الآن.. بخطاب(*) إلى زوجته (عبلة الرويني)، كما اعتاد دائما " عندما يكون غير قادر على الإفصاح عن مشاعره بشكل صريح "(1)، وربما كان يود أن يقول هذا الخطاب و لم لا يكون هذا الخطاب موجها إلى زوجته .. إلى الحياة .. إلى الموت! :

بسم الله الرحمن الرحيم

لا علم لي من حيث أبدأ .. ولكنني بدأت من أين انتهت الحياة، هكذا كان قدرا لقاؤنا، وهكذا تكونت على الأقل بالنسبة لي حدائق و فراديس آمنة .. فيها شعرت بهفهفة أسراب الحسون، ولست فيها معنى علاقة الندى بخدود الورد .. وفقهت دلائل نسائم النسرين ... كان للكلمة بيننا ألف معنى، كمن يعيش عمرين في لحظة واحدة، تتحرك بداخله، رغبة جامحة وعاصفة جياشة .. تدفعه كإعصار ليتشبث بالحياة أكثر ... وكنتِ الحياة ساعتها .. حياة غدت تُصنع فيها الأبعاد والأزمنة .. حياة لا يمكن أن يوجد لها معنى آخر غير معناها، الذي تواجدت لأجله، ولا يمكننا أن تمضي في مضمار غير مسارها وبها وإليها تمحورت كل أحلامنا في بادئ الأمر (ومازلت أقول: على الأقل بالنسبة لي!) .. أردتِ أن نلتقي ذات مرة والتقينا .. وها هنا نقف نحن اليوم، ولكن .. هل وقفنا حقا أين يجب أن نقف ؟!.

لست أدري .. فقط أعلم أننا امتزجنا حتى النخاع ذات يوم وتأملنا المساحة التي كانت تجمعنا .. وانسبنا عبر خيالاتنا وسحنا حيث شئنا .. ربما الفرق الوحيد هذه المرة في لقائنا من خلال حقلنا الأبيض هذا .. تحتوينا فيه رغما عنا أقبِيَة صمت متألمة .. كلانا يفكر بطريقة مختلفة، بعيدة عن الآخر .. كل الذي يجمعنا بعض من الذاكرة .. ربما صورة غير واضحة، فيها تشابه كبير واختلاف أكبر .. بها أطلال حاضر وعبير ذاكرة، قريبة بعيدة، هكذا أردتِ وكان عليّ أن ألبي رغبتك مهما كان الثمن، السرطان، المرض، الموت، من وضع نقطة فاصلة بين كلمتين رقيقتين شاعريتين حالمتين !

لست أدري لماذا ؟! ... فقط أنا ساعدته على قراره وتجاهلت نفسي لأن ذلك يرضيه .. لأن هذا ما طلب .. ولأنه هو !! فلا تلومينني لأن كتبت إليكِ، كان يجب أن أفعل وسأبقى أكتب رسائل مجهولة .. لأنها لن تصل إليكِ .

أمل دنقل(**)

(*) نحيل القارئ إلى الخطابات التي كان يكتبها الشاعر لزوجته إلى كتاب عبلة الرويني، الجنوبي ص 27، 28، 29، 30، 31.

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 30 .

(**) هذا الخطاب لا وجود له، فهو من تخيلي كمتلقي مشارك في القراءة الشعرية للنصوص.

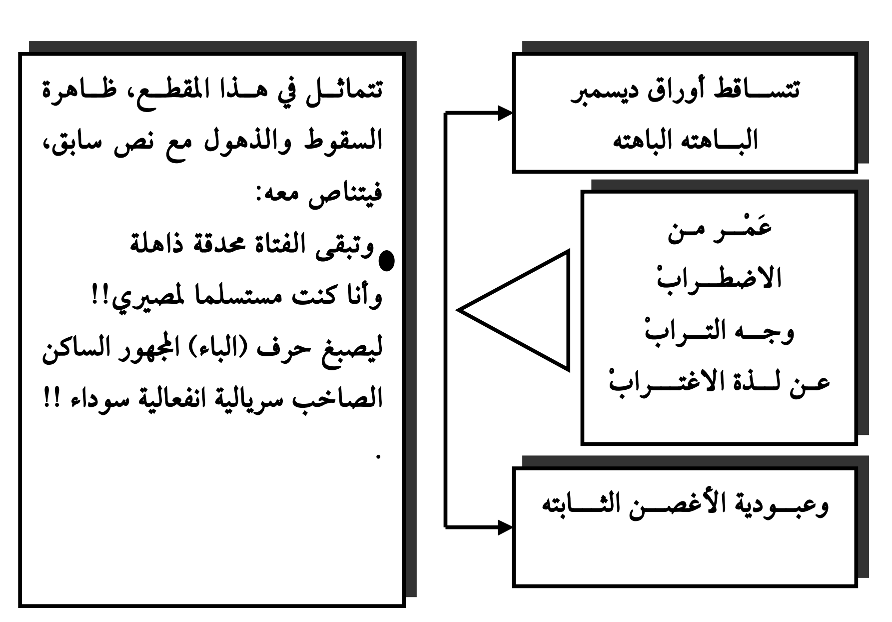
إن الأحاسيس والانفعالات في لا شعور الشاعر، تكاملها، يكون على حافة، الملامح البصرية التي تكونها الظلال والأضواء وعلى طبيعة اللون نفسه، يتخذ الشاعر ويتعامل بحسية شديدة جدا مع كل الحركات التي سبقت المعنى المجرد، أو التي حثت عليه، فبطبيعتها طاقة استهلاكية، لحصول الشيء أو الوصول إليه وهذا ما يجمع المعنى لتجسيد المعنى للمسافة بين الغصن والأرض، وهي ما يمكن أن نسميه المسافة الزمنية والاغتراب كشعور، لا بد أن تكون طريقة، تحقق البعد الإنساني داخل إطار المسافة، التي سبقت إعلان القرار، وتوجيه النص، وعصر الرمز وكسر ظهر السطر الشعري أو الكلمة، وتحميل المعنى، معنى آخر، وهو ما نسميه القدرة الإيحائية التي تستنبط من معنى الرمزية ولكن لا تشرحها، (فالأقاصيص) صورة استهلاكية، يستهلكها الذات لإرضاء الروح، إن هذه الصورة، تكرر دلالة سابقة في تناص، على المستوى الذاتي، إذ ينسبح هذا النص على خلفية النص الغائب للشاعر (أمل)، (الموت في لوحات)[*]، تزيد من حدة الإيقاع النفسي والصياغة الشعرية والوعي المتحذلق الاقتناصي، الباحث عن تواشجات صادمة، لتخلع عن موت الذات، إهاب الفجيعة، المتشظية، لتسربلها في جماليات من أبعاد الصياغة الفنية والفكرية، والبصرية، أعاد اللغة إلى دورها الإيصالي في معطياتها الجمالية المتميزة، الفتانة المغوية، فيما يكاد يقترب من فن الملهاة السوداء.

مَصفوفَةٌ حقَائبي على رفُوف الذاكره
والسفر الطويلْ..
يبدأ دونَ أن تسيرَ القاطرَه!
رسائِلي للشمس..
تعودُ دون أن تمسّ!
رسائلي للأرض..
تُردُّ دون أنْ تُفَضّ!
يميلُ ظلي في الغروب دونَ أن أميلْ!
وهَا أنا في مقعدي القانطْ..
وريقَةً.. وريقةً.. يسقط عمري من نتيجة الحائط
والورقُ الساقط
يطفو على بحيرة الذكرى، فتلتوي دوائرا

(*) قصيدة (الموت في لوحات)، للشاعر أمل دنقل، من ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

وتختِفي.. دائرةً.. فدائرةً! [1]

ويتعمق البعد اللعبوي المأساوي لنصنا في بداية واختتام المشهد الأول بعبارتي، (الباهته)، (الثابتة)، فالعبارتان في مفارقة تصويرية خافقة، تسعيان إلى الإيهام أو الإيحاء، لتناول شخصية هذا الشاعر "ومحاولة العثور على مدخل حقيقي لشخصيته، تأخذ شكل الصعوبة، حين نصطدم فيه بعالم متناقض تماما، يعكس ثنائية حادة، كل من طرفيها يدمر الآخر ويشتت الكثير من أشكالها.. إنه الشيء ونقيضه في لحظة نفسية واحدة، يصعب الإمساك بها والعثور عليه فيها"[2].



ويجهر الشاعر بكل شجاعة وصلابة حقيقية، حقيقة موته، وهو الذي، صرخ بأعلى صوته، ثابتا، صامدًا عند كل أزمة وانكسار، مضمنا في ذلك و في جدلية طاغية، الاستسلام لمصيره، وقد انضوى في تلافيف صورة جنحت، إلى تركيب لغوي ذكي، رامز، رغم شفافيته، فقد حول الشاعر ألفاظه، (الباهته، الاضطراب، التراب، الاغتراب، الثابتة)، إلى أنغام منسجمة، متجانسة، منتظمة، لتلقى القارئ عبر نغمة فكرية، موسيقية، قد يتصورها في دلالتها المتناقضة، وذلك قصد إثارته، وتركه يغوص، داخل كل الأفكار.. هكذا يمكن أن يصبح الجسد، الفضاء الجديد لتجسيد روح الاستسلام مصحوبة بالقنوط وقد لقيت (جسد أمل)، هما وأسى وصادف ما طوى فؤاده على الحزن والشجن وإن في قوله، "حين ترينني عاجزا، تمني لي

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 149.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 09.

الموت.. فهو رحمتي الوحيدة"[1] لإبلاغية دالة على إعلان أمل الموت، لكنه كطبيعته، ما زال حتى النفس الأخير يحلم بالمقاومة. وتأتي الجملة، (هذا الذي بين أن تترك الورقة الغصن، حتى تلامس أطرافها حافة الأرض)، بين قوسين، حاملة الإيحاء بالقلق والقصر أيضا، فيمتد التناقض الذي يعمق، دلالة اشمل هي الاضطراب، والتقريع والاغتراب والأنين والعقم التي تحمله العيون العميقة في أول نص تناولناه (ضد من؟)، وهذه الصورة التي تزيد من هوة التناقض والمفارقة، بين الإحساس بقصر العمر وطول القلق في عالم غيبوبي، غيبي، قصي، عصي، حرون حتى على أخذ الدواء، ويجسد الشاعر ذلك أي تجسيد في المشهد الثاني من النص:

أخذُوا أصدقائي للسجن،
لكنهم في ليالي الحنينْ
يقبلون، لنشرب كأسين..
في البار ذي الردهة الخالية
فإذا دقتِ الساعةُ الثانيه
صَفق الخدمُ المتعَبُون
فاختفى أصدقائي وهم يضحكون
- نلتقي ثانية
- نلتقي الليلة التالية...

....

بَعْدهَا خرجُوا: انقطعَ الخَيطُ مَا بَينَنَا
وَاستَطَالَ السكُون
كَان ما بينهم: ذكريَات.. وخُبزٌ مرير
ومَسْحة حزن
قُلتُ: ها أصبَحُوا وَرَقًا ثابتًا في شجيرة سجن
فمتى يفلتونَ
من الزمن المتوقف في ردهاتِ الجنونْ؟[2]

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 146.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 379، 380.

تبقى الروح الفراغ المطلق، الذي يبحث عن إشباع منطقي وعقلي يجمع بين أطراف عامل السخرية والجد والانكسار والنشوة والضياع والهزيمة والتمرد والاندثار والظهور والغرق والنجدة والسماحة والغضب والطلاقة، والانطواء.. مجموعة هائلة من حواس تشكل فوضى مدروسة تعمم المعطيات، ربما كونية، يشكلها الشاعر الذي يعيش دائما على أمل النهاية، وهو في حافة البداية من النهاية؛ وهو يحاول أن يخفي ذلك (الآخر)، الذي يطارده والذي يريد أن يشكله حسب ظروف وجودية غير مألوفة، أو معروفة، أو سبق له أن خاض فيها تجربة، تكون مثابة الدليل الذي يقوده فكريا إلى الإفصاح عن أشكالها وألوانها ومسافاتها وأبعادها، ونسبة الصواب فيها، حيث تصبح هذه الفوهة، بَالُوعة، شديدة الرهبة، في خيال الشاعر، الذي يصور الغائب بالحاضر:

هَاهُوَ الرُخُّ ذو المخلبين يَحُوم..
ليحمل جثة ديسمبر الساخنة
هاهو الرخ يهبط..
والسحب تلقى على الشمس طَرْحتها الداكنه
قالت الراهباتُ:
(سلامٌ على الأرضِ!)
يا أيها الرخ: كم جثةً حَمَلَتْهَا مخالبك الأبدية خلف الجبلْ؟؟
ما الذي نحن نعطيكَ – يا أيها الرخ – منذ الأزلْ؟
ما الذي نحنُ نعطيكَ؟
لا شيء إلا توابيت، لا شيء،
إلا المبادلة الخائبة
جثثٌ تتراكم في الضفة الساكنة
بينَما نحن – نمتلك النور –
عشب البحيرات – صَوت الكناريا –
مُجَالسة الورد – أنشودة المهد – رقصَ
البَناتِ الصغيرات في العُرس – تمتمة
القط في الصلوات – خرير الينابيع –
هَذَا التساؤل عن لون عينين عاشقتين،
كَنافِذتين على البحر – طعم القبل؛
بينما أنت من ظلمة العدم الآسنه،

تتلقى النفايات تلو النفايات دون كلل،
عَاجزًا عَن ملامَسَةِ الفَرح العذبِ،
عَلَى أن تبلَّ جناحك في مطر القلب
أنْ تتطهر بالرقة الفاتنة!! [1]

يعلن (أمل) عن شيء من الانهزامية، كصيغة طبيعية تكاملية داخل، دائرة الإنسانية بشكل عام، وذلك يمثل في آن واحد عدم قبول في روح الشاعر نفسه، هو صراع من نوع غير مألوف بالنسبة للذاتية الخاصة المجردة، من كل التوابع العامة، تبقى خيوط الرفض وعدم التقبل والقابلية عند الشاعر، مكبوتة، رغم كل المحاولات التي علت وطغت على سقف الصورة الروحية، والنفسية، التي فجرت المصطلح الشخصي في ذاتية الأسلوب الذي يشكل المفهوم المتعلق بشخص الشاعر نفسه، الازدواجية الفلسفية التي قامت لا شعوريا بتحطيم ذلك الشاعر السابق، الذي كان يتراءى في الرؤيا البسيطة، أنه يشكل الوجدان الجامع بين الروحية والمادية، التي توضع داخل إطار زجاجي شفاف، يحتم هذه الشفافية، في نهايته، المنعطف التكاملي، على كاتب النص نفسه، أن يصبح مسؤولا على تلميع هذه الشفافية!.

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص، 380، 381.



مخطط يكشف تصاعد حدة التوتر عند الشاعر من دائرة الموت.

ويستعين (أمل) بالأسطورة (الرخ)، لخدمة إحساسه بالفقد الكبير، حيث صورة الموت الضخمة البليغة في تبيان الألم الكاوي الذي يثير حرارة النفس المعذبة ويلهب الأعصاب فيفجر دموع العين حزنا

(1) أنظر: قسطنطين زريق، نحن والمستقبل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص 19.

وصبابة، وفي استخدامه للأسطورة "دلالة على شعور عميق بالتاريخ ورؤيا توحد بين الأزمنة والأمكنة والماضي والحاضر، وتفاعل مع الطبيعة التي هو جزء منها"[1]، ولم تعد الأسطورة هنا مجرد دلالة إشارية إلى الموضوع أو مجرد نسق صوتي أو شكل مرقوم، بل إن فيها من القوة والحياة والمعنى، ما يجعلها قادرة على أن تتجسم وتنفذ تأثيرها الفعال في الأشياء"[2]، كما أن فيها لغة خفية تمكن الفنان من "معالجة الوقائع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية"[3]، وتجد العملية الباطنة اكتمالها، "وتساعد الفنان في إيجاد حلول للتوتر الذي يعانيه"[4]. وقد جسد الشاعر لوعته وحرقة قلبه واكتواء وجدانه في أسطورة (رع) في نص (السرير)، وهي كلها عناصر شديدة الإبلاغ عما يشعر به ويريد إبانته. حتى يعميه بؤس الواقع المتعرج في مشهد رابع أخير أكثر تصدعا وجزعا:

قلتُ للورق المتساقطِ من ذكريات الشَجرْ
إنني أتركُ الآنَ – مثلك – بيتي القديمْ
حيث تلقى بيَ الريحُ أرسو –
وليسَ معي غيرُ:
حُزْني المُقيمْ
وجواز السَّفَرْ! [5].

ينهي الشاعر الآن فواصل الشك باليقين، حيث يلقي آخر معطياته التي تقوم بتكسير المرآة التي تعكس فضاء الرؤيا، التي قضى بها طورا، يحاول جذب الأشياء إلى بعضها والتفاهم معها والتأمل الذي كان الثوب الوحيد الذي استقى منه إحساس التجربة وعمقها ومقاديرها وأحاسيسها والتي فرضت نفسها، فرضا وقدرت إطارها تقديرا واعيا يكون خلفية للأطوار التي مر عليها، في تكوين المفاهيم التي بدورها تعكس المقادير، التي هي تركيبة القصيدة، أو الفكرة وتلخيصا للشعور:

---

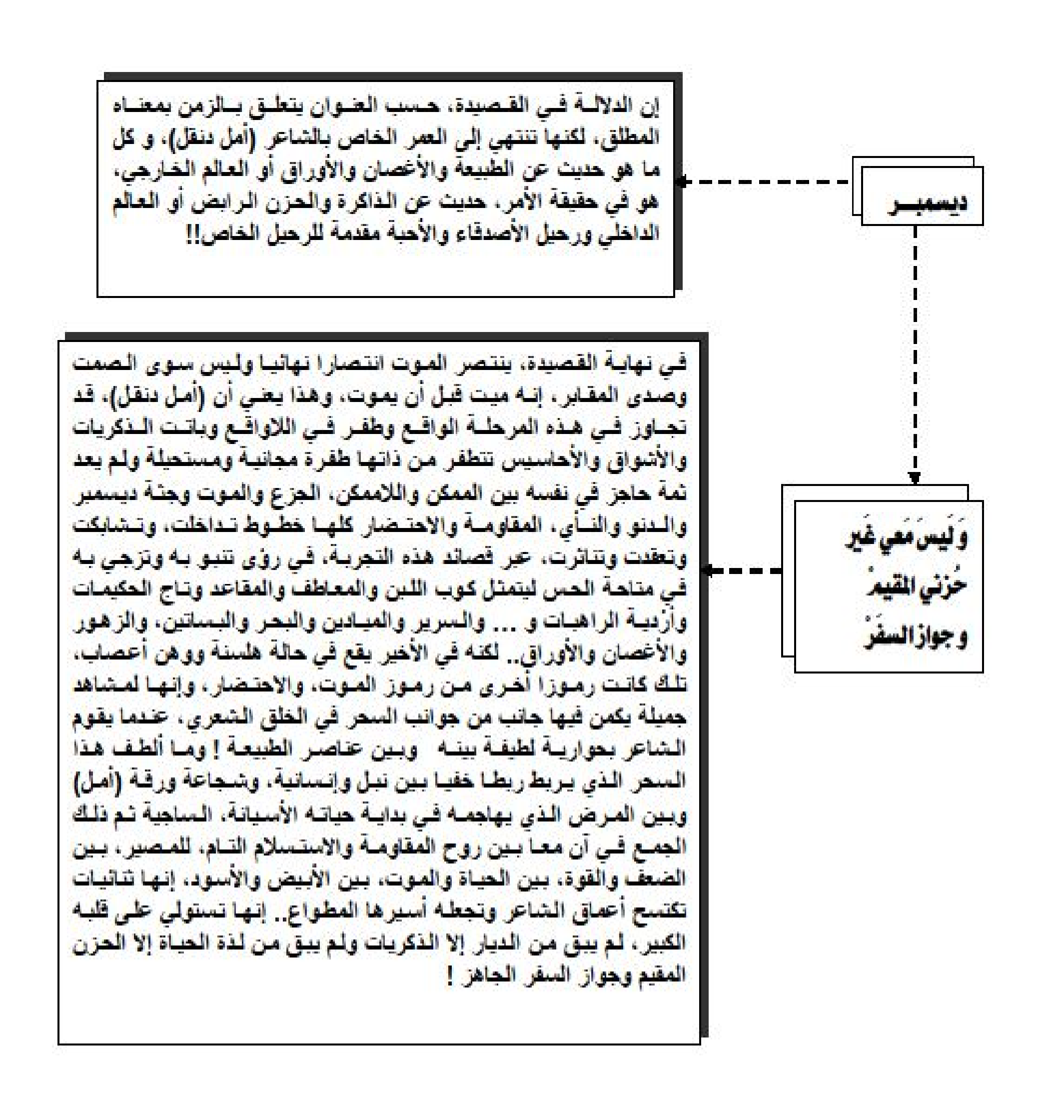
(1) أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة 1995، ص 213.

(2) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 75.

(3) ديلبريس سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة: عناد غزوان وجعفر خليلي، دار الحرية، بغداد، العراق، 1981، ص 268.

(4) ساري كوفمان، طفولة الفن، ترجمة: وجيه سعد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 80.

(5) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 381، 382.



* مخطط يجسد استقرار الشاعر وتصاعد توتر في دائرة الموت

الشاعر (أمل دنقل)، كالظامئ يتتبع السراب في هاجرة الصحراء، أملا بالماء، والحياة؛ ولا ماء! إنما هي مناهل الموت وكؤوس المنايا وحياض الردى و العدم، إنه حلم الشاعر، حلم القلة القليلة، من البشر، الذين لا تغريهم ولا تقنعهم كل هبات الواقع، إن نفوسهم تطمح إلى ما هو أعمق وأعظم.. إلى شيء يكسب الحياة معناها الأسمى، والأجل، هناك على الطرف الأقصى من العالم حيث ينابيع الخلق والنور المقدس الأبدي، والذي بعناقه يكتسي الفاني خلودا والعدم وجودا، هناك في الأباعد، حيث يعانق الموت، الحياة، ويصيح الشاعر، "بدر شاكر السياب" في قصيدته (مدينة السندباد):

فآه يا مَطرْ!
نودُّ لو ننام من جديد،
نَودُّ لو نموت من جديد،
فنومُنَا براعِمُ انتباه
ومَوتنَا يُخَبِّئُ الحياه؛
نود لو أعادنا الإله
إلى ضمير غيبُه الملَبّد العميق؛
نود لو سعى بنا الطريق
إلى الوراءِ، حيث بدؤُه البعيد[1]

والآن إلى قصيدة (الطيور) لأمل دنقل:

(1)

الطيورُ مشردةٌ في السمواتِ،
ليس لها أن تحط على الأرض،
ليسَ لَها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرياح!

ربما تتنزل ...
كيْ تسْتَريحَ دقائق..
فَوقَ النخيل – النجيلِ[*]**– التماثيل –**
أعمدة الكهرباء –
حواف الشبابيك والمشربيات
والأسطح الخرسانية
(اهدأ، ليلتقط القلبُ تنهيدةً،
والفم العذب تغريدةً،
والقط الرزق..)

---

(1) بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد 01، 1971، ص 464.

(*) النجيل: هو نبات تتفرع جذوره بكثرة وتفترش على الأرض، وتذهب ذهابا بعيدا، بحيث يصعب استئصالها وكلما حُشت أخلفت من جديد وهي خطر على المزروعات.

سُرْعَان ما تتفَزَّع..
مِن نقلة الرِّجْلِ،
مِن نبلة الطفلِ،
مِن ميلةِ الظل عبر الحوائط،
مِن حصوات الصياح!
الطيورُ معلقةٌ في السمواتِ
مَا بين أنسجة العنكبوت الفضائي: للريح
مَرشوقة في امتداد السهام المضيئة
للشمسِ،
(رَفْرفْ..
فَليس أمامكَ –
والبشر المستبيحونَ والمستبَاحُونَ: صَاحُونَ –
ليس أمامك غير الفرارْ..
الفرارُ الذي يتجَدد.. كل صَبَاح!)
(2)
وَالطيورُ التي أقعدتها مخالطة الناس،
مَرت طمأنينة العيش فوق مناسرها..
فَانتخَت،
وبأعينها.. فارتخَتْ،
وارتضَتْ أنْ تقاقئ حولَ الطعام المتاحْ
مَا الذي يتبقى لَهَا.. غيرُ سكينةِ الذبحِ،
غير انتظار النهاية
إنَّ اليَدَ الآدميةَ.. واهبة القمح
تعرفُ كيفَ تسن السلاح!
(3)
الطيورُ.. الطيورْ
تحتوي الأرضُ جثمانها.. في السقوط الأخير!
والطيور التي لا تطيرْ..

طوت الريش، واستسْلَمت
هل تُرى عَلِمتْ،
أنَّ عمر الجناح قصيرٌ.. قصيرْ؟!
الجنَاح حياة
والجناحُ رَدَى
والجناح نجاة
والجناحُ.. سُدَى! [1]

الشعر هنا يصبح ساحة تفنى فيها عناصر وتتخلق عناصر غيرها وتتحد فعالية العناصر المتولدة، بمقدار ما تقتنص من رؤى ومقدار ما تحتوي، من إمكانات الكشف وطاقات التغيير، بهذا التصور يكون الشعر "ساحة يصطخب فيها الجدل بين عناصر الثبات والحركة"[2]، وقصيدة (الطيور)، كانت بدورها رؤية رمزية، تحوي إحساسا مفعما بالقلق، محرورا يتلظى بنار ونشيد وئيد، هادئ، متباطئ، يتجسد فيه لسان الشاعر الحكيم، وأسلوبه، بما فيهما من تعقل ورصانة وتؤدة ورغبة في الكشف والتعليل، والاستنتاج.. إنها قصيدة تقتصد الرمز وتتوسله، فنجد، الطيور الداجنة في ألفة الناس تعيش على أرض المدينة بالمنازل، ونجد كذلك، طيورا غير داجنة تحلق في السموات، وكلا النوعين يفقد الحرية والاطمئنان والهناء والأمان، على أرض هذه المدينة، "فالبرية مكتوب عليها التشرد النفي فإذا حدثتها نفسها أن تستريح لحظة في مكان ما من هذه المدينة، فستلاقي ما يفزعها، وإذا استمرت في طيرانها ستتعرض لعنكبوت الريح ولا يبقى لها غير الاستمرار في طيرانها، أمام البشر الظالمين والمظلومين، غير الفرار المتجدد، كل يوم"[3]. والآن.. لنكن في الدرب إلى المشهد الأول من القصيدة:

تبدو الصورة الشعرية، لمتأملها حافلة بالدلالات الرمزية المتلاحقة، وعالما غامرا بفيض الإيحاء.. الطيور المفعمة برموز أفكار الشاعر، التي لا تعرف الاستقرار والأمان، إنها تعيش حالة اغتراب، وتفضل العيش الآن في الخفاء وعدم الخوض في أتون الحياة (الخرسانية) التي تصطرع فيها رغبة الخلود مع الموت!:

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 383، 384، 385، 386.

(2) إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 172.

(3) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 236.

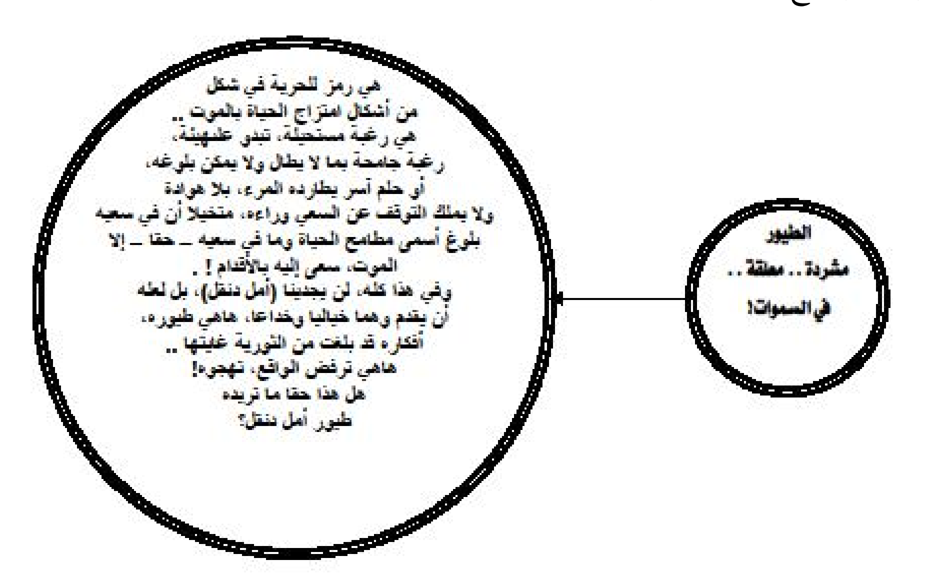
الشاعر (أمل)، يجتزئ من نفسه ذاتا أخرى، يتحدث بلسانها عن نفسه، إنها الطيور المشردة، المعلقة في السموات .. إنها ذات الشاعر ، الإنسان .. حامل النبوءة .. ولسوف نقرأ قدر الشاعر المخبأ ..!

الطيور مشردة في السموات !
الطيور معلقة في السموات !

هذه الصورة قد تتناص باحتدام الشاعر وحدة الألم وضيق النفس، مع قصيدة الشاعر "نزار قباني"، (قارئة الفنجان)(*)، ففي هذه القصيدة يجتزئ الشاعر أيضا من نفسه ذاتا أخرى يتحدث بلسانها عن نفسه، إنها (العرافة)، قارئة الفنجان، ولسوف تقرأ هذه المتنبئة الراقدة في أعماق نزار قباني، خيوط القهوة التي جفت في قلب الفنجان المقلوب والفنجان المقلوب كناية عن القدر المخبأ المنكفئ، كما كانت الطيور قدر الشاعر ولكن المشرد، المعلق.! إن خطوط القهوة هنا تشبه الوشم وتشبه الأطلال والطلاسم، كما تشبه أسراب الطيور في السماء تشكيلات خطية فنية، تحكي ما خطه القدر وتغزل قدر الشعراء في خيوط وخطوط وتشكيلات متنوعة من الرسوم .. وبما أن الشاعر – إطلاقا – باحث عن أسرار الخلق المقدسة المحرمة على معارف البشر، فإن قدره لاشك مرعب، ومن هنا تجيء البداية المرعبة للنص (جَلَسَت والخوفُ بعينَيْهَا، تتأملُ فنجاني المقلوبْ ..) وتجيء كذلك البداية ويجيء الانفاذ العميق (الطيورُ مشردة في السموات، ليسَ لَها أن تحُط على الأرض!)، إنها – العرافة والطيور – تتأمل قدر الشعراء الباحثين عن مرامهم في اللامكان في مجهول اللغة ومجهول العالم وممالك الخيال، مواطن الرغبة المستحيلة. وتكمن المفارقة الدهشة في اعتراف الشاعر بمعرفة مصيره المأساوي الذي ينتظر كل من يعلق برغبة مستحيلة وكأنها الطابو الأعظم ولكن بريق الرغبة القصوى يضن حتى بمنح الموت معنى وهكذا يمضي الشاعر نحو بريق السراب غير آبه ولا هياب، يتجرع الكأس التي تجرعها غيره: **(وبرغم جميع سوابقه و برغم جميع حرائقه، الحب سيبقى يا ولدي أحلى الأقدار)، (وستعرف بعد رحيل العمر بأنك كنت تطارد خيط دخان!) / (رفرف .. ليس أمامك غير الفرار .. الفرار الذي يتجدد .. كل صباح) (الطيور .. تحتوي الأرض جثمانها .. في السقوط الأخير!).**

(*) انظر القصيدة كاملة في: نزار قباني، ديوان أحلى قصائدي، بيروت، لبنان، ط16، 1992، ص 17.

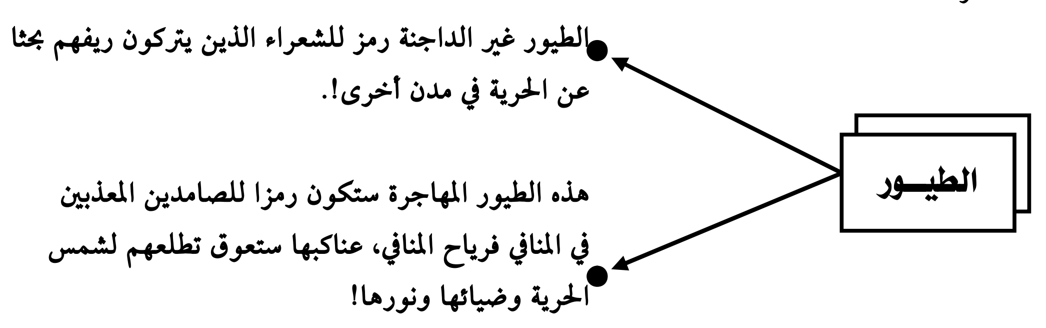
ولعل المد في (الطيور، السماوات، تتقاذفها، فلوات، الرياح، دقـائق، النخيـل، النجيـل، التماثيـل، الكهربـاء، الـشبابيك، المـشربيات، الخرسـانية، تنهيـدة، تغريـدة، الحـوائط، حـصوات الـصياح، العنكبـوت الفضائي، السهام المضيئة، المستبيحون المستباحون، صاحون، الفرار، صباح!)، يـوحي ويفجـر مـن معـاني صور الصراع النفسي للشاعر وصراخه ورفضه لخنق حرية التعبير، هذه الحرية الـتي لا تبغـي إلا الانطـلاق والامتداد في ظل سياسات غائبة، خانقة والمتمثلة في 'اعتقال السادات ل 1500 مواطن مصري.. هـي تعـبير عن أحـداث 06 سـبتمبر 1981'[1]، فهـذا الامتـداد في الـنفس والإيقـاع، يـترك إحـساسا بالـسير الطويـل والتحليق في الأجواء، في جهد مضن تتواءم وحالة الحزن التي تترد في أصداء فكر (أمـل) مـن مـشاعر، هـي مزيج من (الهدوء الساكن) و(العنفوان المتألم)، وفي أصداء الشعر العربـي المعاصـر، عامـة، فهـذه الحركـات، تفسح مجالا واسعا لآهات وأصوات الشاعر بالانطلاق، تجـسيدا لحالـة الانطـلاق، الاختنـاق العنيـف عنـد (أمل) وفي إحساسه بقيود المرض الذي يدب في جسده وروحه معا ويشمل حركته وجـسمه فيطلـق العنـان لصوته بالحرية مع تأوهات الغيبوبة العاصفة!.



ويظهر لدينا، تراكم المشاهد في النص، هذا المشهد الذي يبدو في تعداد رموز المدينة، بتـوال تـسقط فيه أدوات الوصل – وهذا ما كان في قصيدة (ضد من) –، هو تراكم لصورة تزاحم المدينة، يؤدي دورا فنيا

[1] عبلة الرويني، الجنوبي، ص 108.

مهما؛ "لأنه يرسم صورة لتلاحق التنقلات من مكان لآخر، فأينما حطت الطيور فزعتها المدينة برموزه"[1]، إن المدينة رمز لتتبع الحرية السياسية، ينعاها الشاعر، هاته الحرية (ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!)، أي نوع من الحرية، هذا الذي تتقاذفه الرياح وتشرده في السموات؟. الحق أن الشاعر، قد قال كلمته ونبه – في هذه التجربة – ودق أجراس الخطر، وإنه لسطر تعجز اللغة عن أن تصور معناه على النحو الذي صوره الشاعر.



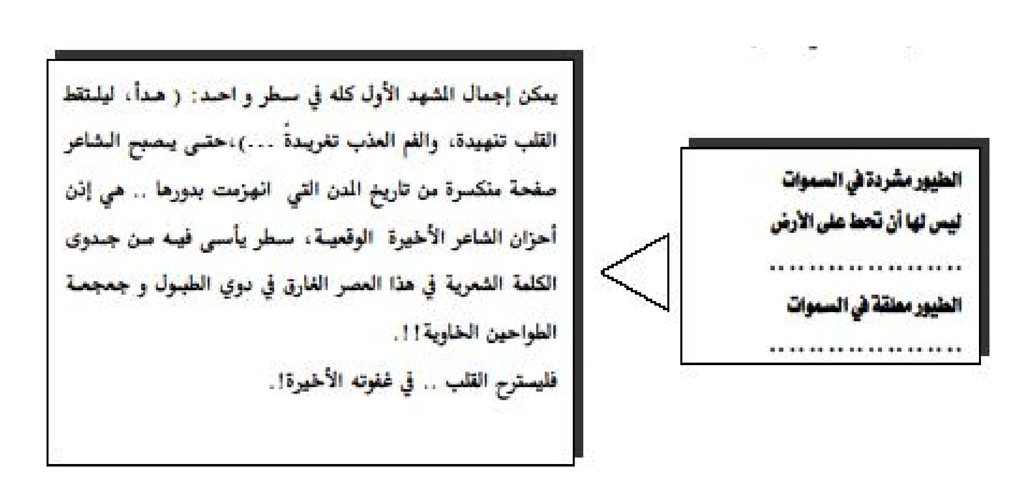
ويبقى الشاعر تجربة وصوتا مفتوحا فاغرا، في دهاليز وردهات الوجود وغرف المرض، الروحي الذي استخلصه لنفسه و كان إطاره الذي يشمل كل معتقداته وتجاربه وأفكاره، وحواصل نزعاته، كان الشعور بالانهزامية أمام الإطار العام لفكر الوجود الذي عاشه الشاعر وتعايش معه كحقيقة ملموسة للمعاناة الإنسانية بمفهومها العام، والتي بدورها أصبحت مؤثرا هاما ونشطا في عقليته وتصوره حيث أن الفضاء، أي هذا القوس المفتوح في المشهد، عبارة عن ناتج ومستنتج؛ لقد لخص الشاعر جزء القصيدة، في السطر العاشر بعد تراكم المشاهد، الذي هو مدرك وواعي لدورها، لذا فإنه يلحقه بمونولوج (حوار داخلي)؛ (اهْدَأْ، ليلتقط القلب تنهيدةً، والفمُ العذبُ تغريدة، والقط الرزق..)، ويظهر فن التجانس الموسيقي، الذي أغرم به الشاعر، ووفق في استغلاله (تنهيدةً، تغريدةً)، و يلفت انتباهنا في صور الشاعر، الحسية البارزة، في انتقاء جذورها ومفرداتها، كما مر بنا من تفصيل للوقائع والأحداث، "فاستخدام الصور وتحديدها، وتسمية الأشياء بأسمائها، بدل الكناية عنها، أغنى وأقرب، إلى المحسوس، وإثارة المشاعر والصق بحواس الإنسان المختلفة، من أصوات وألوان، وأكثر إيحاءا بمعانيها"[2]. وقد تجمع حسن التقسيم وإبلاغية الجناس في قوله: (من نقلة الرِّجلِ، من نبلةِ الطفلِ، مِن ميلةِ الظلِّ)، والجناس هنا ليس مجرد حلية لفظية وحسب بل هو حلية

---

(1) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 237.

(2) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، (اتجاهات الرؤيا، وجماليات النسيج)، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، 1975، ص 474.

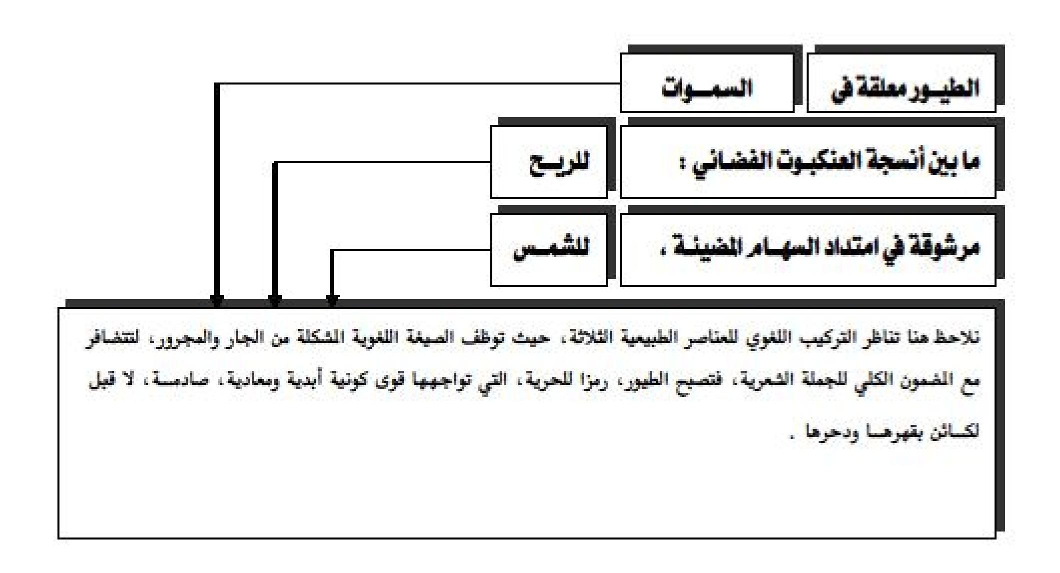
فكرية تتطاول وتتعاظل ويشقها أحيانا توتر عال، ولكأنما تبدو نصوص (أمل) منحوتة في سبكها، حيث اقتصادية اللغة وصرامة إيقاعها، يرين عليها شجو تأملي شفيف، لا تكاد تفصح إلا عما هو قابل للمح دون تعرية له في ضوء كاشف، كما يدل على ذلك قول الدكتور المفكر "محمود أمين العالم": "أمل دنقل: نحات شاعر، في إزميله قسوة ومرارة تفضي وتفضح وتشير وتثير برهافة مبدعة"[1]. إنها تكوينات جمالية تصويرية، في نأي جاهد عن المألوفية وسهولة التقبل، وعن الارتباط بنموذج جمالي ودلالي متشكل قائم في النصوص الشعرية الأخرى، وتبقى رموز (أمل) تتجانس وتتوحد وتتشكل في مفعولها:



الشاعر (أمل دنقل)، يتفاعل مع عناصر الكون والطبيعة ويتوحد معها، بعد أن يختارها برية غير داجنة كالطيور المشردة المعلقة بين السماء و الأرض، "وإذا تأملنا أبعاد العلاقة بين الثبات والحركة في هذا المقطع وجدنا أنها علاقة لا تشكل جدل تضاد ثنائي ينتج عنه مركب جديد وإنما هي علاقة ثلاثية، يشكل فيها الثبات محوري التوازي، في حين ينحصر المتغير الوحيد، وهو عنصر الحركة بين المحورين الثابتين"[2]، الشاعر الطائر يمثل عنصر الحركة بين المحورين المتوازيين الثابتين هما السماء والأرض، وداخل هذا الإطار السكوني، يتلاحم الشاعر مع أشياء الكون، عن طريق علاقات التشابه والتضاد والتقاطع، يتولد صراع يتحكم فيه ويغلب عليه قطبا السكون، لاكتشاف رؤية متعددة الأصوات، نستعين، بالمخططات التوضيحية التالية:

(1) عمر أزراج، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص 43.

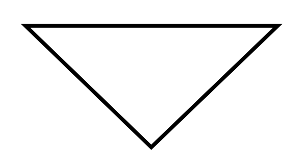
(2) إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 176.



وإذا عدنا إلى هذه العناصر الثلاثة وعنصر (الطيور)، فإننا نجد البنية، التشكيلية في المـشهد، تتكـون من فضائين متمايزين، على النحو الذي يوضحه لنا هذا الجدول البياني:



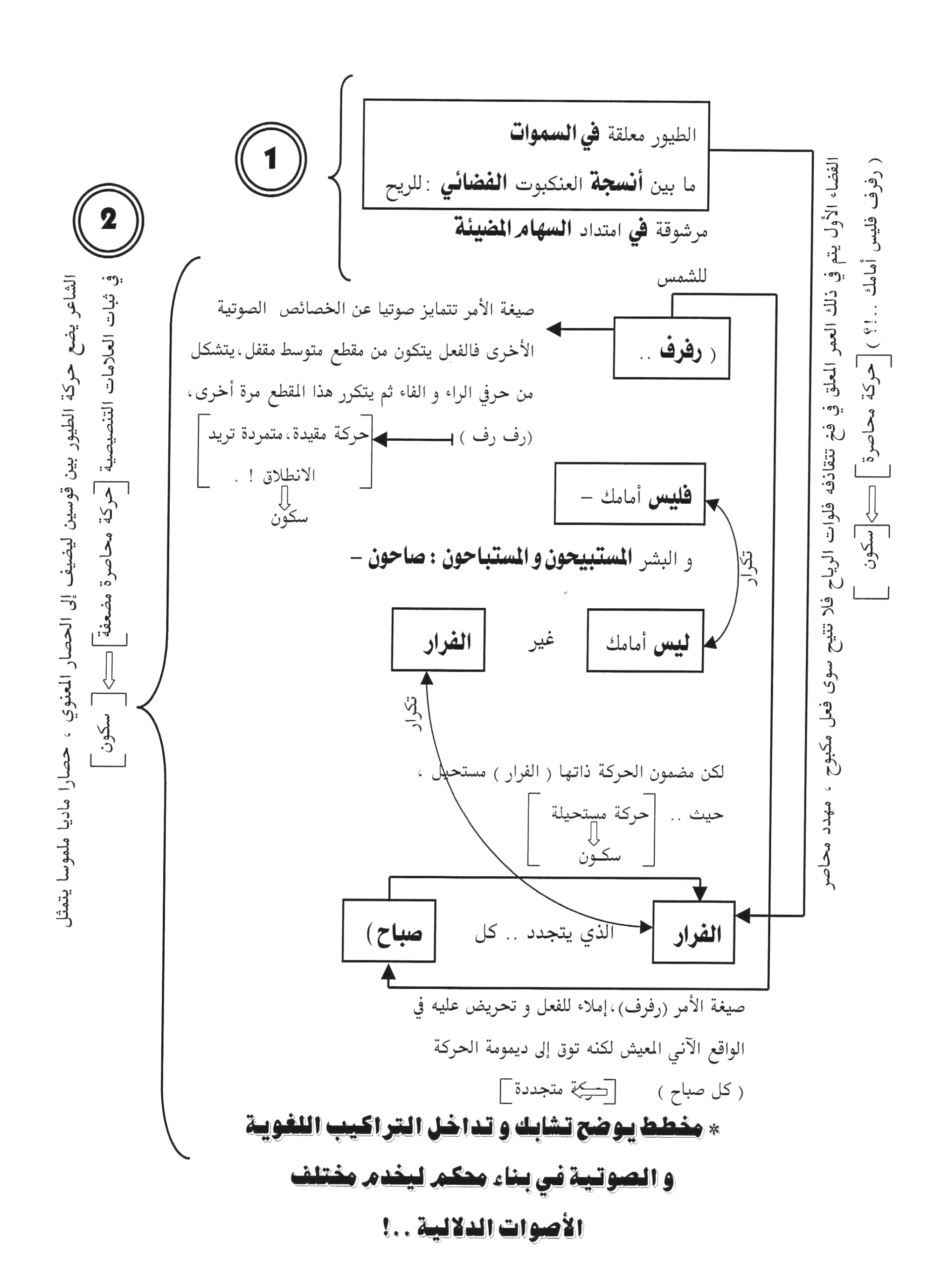
(1) محمد علي الكردي، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1992، ص432



وثمة احتمال قوي لأن يكون لهذا الانصباب للعناصر الطبيعية بعد خفي يرتبط بتقلص مجال فاعلية (الأنا)، في العالم الذي يعيش فيه الشاعر الآن، وسقوط الأوهام، الكبيرة المتعلقة بالدور النبوئي، التغييري، الثوري، للشاعر والشعر، وازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسي، والاجتماعي والأخلاقي والديني، في آن، وقد تكون دلالة ذلك كله، مزدوجة ضدية، ينقض وجه لها وجها آخر، إذ يمكن أن تكون من جهة تجسيدا للإحساس بالعجز واليأس في مجال الفاعلية في العالم الخارجي الحقيقي، بصورة تدفع الفنان الشاعر، إلى الانكباب الإفتضاضي الشارخ بعنف لشخصيته التي كانت "تملأ الأماكن ضجيجا وصخبا وسخرية وضحكا ومزاحا .. وهو الاستعراضي الذي يتيه بنفسه في كبرياء، لافت للأنظار .. شديد التعالي، سليط اللسان .. شديد الصلابة، لا يخشى شيئا ولا يعرف الخوف أبدا"[1]، كما يمكن أن يكون التجسيد الاحتضاري لروح التمرد، والمقاومة، في سكرات موتها الأخيرة، وفي وقت تطغى فيه السلطة والأصولية الدينية، بما تفرضه من قيود وكلاكل بشكل خاص على الفكر، وبهذا المعنى تكون التجربة الجمالية للشاعر، تحديا ورفضا آخر، مباشرا للفكر السلطوي والديني المتزمت!.

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 09 .

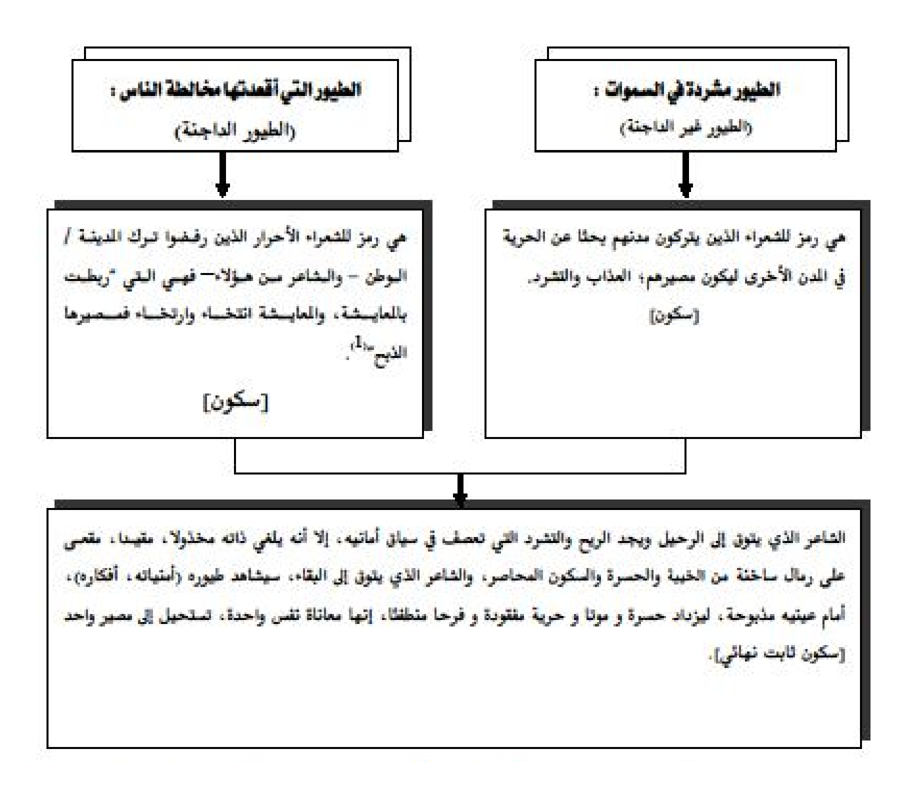


*** مخطط يوضح تشابك و تداخل التراكيب اللغوية و الصوتية في بناء محكم ليخدم مختلف الأصوات الدلالية ..!**

1: التشابه والتضاد بين التراكيب اللغوية والصوتية حيث تكرار الجرس الصوتي الموسيقي والإيقاعي للحروف المتكررة، المتناظرة في هذا المقطع، يعضد الربط بين الفضائين فنلاحظ: تكرار حرف (السين) ثلاث مرات في (السموات، الأنسجة، السهام)، وحرف (الفاء) ثلاث مرات في (في، الفضائي، في) وحرف (الضاد) مرتين في (الفضائي، المضيئة)، هذا يجسد التمازج بين العناصر المتشابكة في الفضائين، كما يلفت انتباهنا، التضاد بين التركيب اللغوي للجملة الاسمية، (الطيور المعلقة) والجملة الفعلية، (رفرف.. فليس أمامك)، وحرف (الضاد) المكرر في (الفضائي / المضيئة)، بهيئته ووقعه الذي يملأ الحلق وخروج اللسان بهما بعد جهد، وما يوحيه ذلك بما في الطيور من عناء التحليق ومكابدة الرياح وقوتها الضاربة ومجاهدة أشعة الشمس.. ألا يثيرنا إذن، تضافر علاقات التشابه والتقاطع والتضاد في ثنائية أساسية (الحركة والسكون)، مع تراكب التصورات والمفاهيم وتشابك وتمازج العناصر الطبيعية مع اللغة والصوت والإيقاع الموسيقي، قد أدت مجتمعة إلى تكثيف الرؤى الشعرية ودلالاتها المجسدة والمفضية إلى سيطرة إمكانات (السكون) على إمكانات (الحركة) المكبوحة، المقيدة، المحاصرة، المهددة، والمهزومة بقدر محتوم لا فكاك منه، هذا يحيلنا إلى نص غائب، سبق وأن تناولنا حيث التناص على المستوى الداخلي، يلفت حسنا في قصيدة (قارئة الفنجان) لنزار قباني: (وتكون حياتك طول العمر / طول العمر كتاب دموع / مقدورك أن تبقى مسجونا / بين الماء وبين النار)! ومقدور الطيور أن تبقى بين السماء والأرض!.

2: يواصل الشاعر (أمل دنقل) نشيده المفجع، المتصدع، في تناغم مثير لأسلوب التكرار، فتكرر صيغة (ليس أمامك) مرتين ولفظة (الفرار) مرتين وحروف (السين) أربع مرات في (ليس، المستبيحون، المستباحون، ليس)، و(الصاد) مرتين في (صاحون، صباح)، و(الفاء) ست مرات في (رفرف، فليس، الفرار، الفرار)، إنه – الشاعر – يضع الحركة الأخيرة (صباحْ!) في إطار جامد ساكن، ضيق، ضيق مجرى الهواء بوسط الحلق عند النطق بحرف (الحاء) الساكن!.

وتبلغ إبلاغية القصيدة التعبيرية عن مكنون الإيحاءات الحسية العميقة، في المشهد الثاني، فإذا كان الشاعر قد كف عن الغلو الحماسي، فإن الغلو النفسي، الروحي، الحتمي ما زال يصحبه بقوة، لتشتبك وتتداخل أفكار (أمل) من خصوصية عامة إلى عمومية خاصة، حيث معايير النفس موحدة في اصطلاح الظروف، التي تكون أحيانا بديلا عن اللغة وعن العرقيات وعلى كل الإنسانيات، حيث تصبح لازمة بشرية تتميز بمفهوم وجودي يفرض حقيقة العلاقة بين الواقع التاريخي، والجغرافي، والإنساني نفسه، حيث أن المعطيات الواقعية والذات تكون معدنا لعمودها الفقري!.



الموت – في المشهد الثالث و الأخير – يراود الشاعر ويخطر له ويلوب عليه، يطالعه أنى أترحل، حتى ملأ عليه العالم، لترد الصورة الشعرية، صافية الأديم، عميقة الرؤيا ولطيفة الرمز؛ الطبيعة ذاتها تجسد الحياة والموت، واليأس مقيم في قاعها وقد آتاه في ذلك كله الخيال الخالق المتعافي، ولقد صفت العبارة ورقت بخلاف ما جرى عليه في الدواوين السابقة، لا تتعثر ولا تتسرب إليها أدوات العطف والوصل وحشد التشابيه والألفاظ الصعبة؛ والعبارات هنا قد انهمرت ألفاظها من النفس بخلق سوي، بل إن المظاهر الحسية الخارجية، الطبيعية، ذاتها هي مفاضة عن النفس يرشح منها الأسى ويَنُزُّ صديد الموت.

يحاول الشاعر (أمل) تبرير – ربما – ما يشعر به من انهزامية في ذاته، عن طريق (الحركة واللاحركة)، التي هي خارطة الوجه الكوني، أي أن الفعاليات، التي سبقت التجارب والتي هي مسرح فسيح للدراسات، أعطت قيمتها أو ألقت المطلوب منها، ويحاول الشاعر أن يجمع بين أفكار هي أصلا قد اندثرت في مناخات أصحابها، وقد تكون الأسباب كثيرة التي شاركت، في هذا الاندثار، إنما ما يريد، تبريره

(1) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 237.

الشاعر هو ذاتية مطلقة، حيث يرى أنه، إن لم تؤثر هـذه، لـن تـؤثر تلـك وأن رمـز (الجنـاح)، هـو الإقـرار اللغوي، والجمال الحسي، داخل القصيدة، يبدو لك زائلا، إنما يبقـى داخـل جـسد وشـقوق الـنص، رمـزا للتمني، فباب الأمل والاجتهاد مفتوح.. ويستغل الـشاعر، مبـدأ "الأثـر المفتـوح، L'œuvre ouverte"[1]، الذي يحقق للأثر الأدبي التأويلات العديدة وتحمل المعـاني الإضـافية، وللقـارئ فرصـة إنتـاج نـص جديـد ودلالة متعددة الأصوات، وهذا ما أراده كتاب هذا الاتجاه من "تفجير قوالب اللغة التقليديـة والتركيـز علـى العلاقة بين الكاتب وقارئه بحيث يصبح القارئ مبدعا، يشارك الكاتب في إنشاء النص"[2]، يظل سيل الأفكار يجري بكل ما يغشاه من طمي وغثاء، يطمس بعضها البعض الآخر، فتنـوء القـصيدة وتعيـا لتلتقـي قـصيدة (الخيول) مع قصيدة (الطيور)، في المعطى الفلسفي، الفكري والروحي، فلقد كانت قصيدة (الخيول) "واحـدة من أصعب القصائد التي عذبت أمل كثيرا في بنائها الهندسي، أو في إعادة قراءتها أو كتابتها، مرة أخرى، بـل هي قصيدة المسودات العديدة[*]، حتى أن أمل شطب من إحدى مسوداتها الـصفحة كاملـة، واحـتفظ فيهـا بسطر واحد فقط"[3]:

(1)

الفُتُوحَاتُ – في الأرض – مَكتُوبَةٌ بدماءْ الخُيولْ.

وحُدودُ الممَالِكْ

رسمتهَا السنابِكْ

والرِكابان: ميزانُ عدلٍ يميلُ مع السيفِ..

حَيث يَميلْ!

*** * ***

اركضي أو قِفي الآن.. أيتها الخيلُ:

لستِ المغيراتِ صُبحًا

وَلاَ العَادِيَات – كما قيل – ضَبْحًا

ولاَ خضرة في طريقك تمحى

ولاَ طِفل أضْحى

---

(1) حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 73.

(2) إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 340.

(*) أنظر تشكيل المسودات في الملحق، ص .

(3) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 92.

إذا ما مررت به.. يتنحى؛
وهاهيَ كوكبَةُ الحرس الملكي..
تجاهِدُ أن تبعث الروحَ في جسد الذكرياتِ.
يدَقٌ الطبولْ.
اركضِي كَالسلاحِفْ
نحو زوايا المتاحفْ..
صِيري تماثيلَ من حَجرٍ في الميادينِ
صِيري أراجيح من خشبٍ للصغار – الرياحين،
صِيري فوارسَ حلوى بموسمك النبوي،
وللصبية الفقراء: حصانا من الطين
صيري رسوماً.. وَوَشْمًا
تجف الخطوط به
مثلما جَف – في رئتيك – الصهيلْ!
(2)
كانتِ الخيلُ – في البدء – كَالناسِ
بَرية تتراكَضُ عَبر السُّهولْ
كانتِ الخيلُ كالناسِ في البدءِ..
تمتلكُ الشمسَ والعشبَ
والملكوتَ الظليلْ
ظَهرهَا.. لو يَوَطَّأْ لكي يركبَ القادةُ الفاتحون،
ولم يلن الجسدُ الحر، تحت سياط المروضِ،
والفمُ لم يمتثل للجام،
ولم يكن الزادُ.. بالكادِ،
لم تكن الساقُ مشكولةً،
والحوافر لم يكُ يثقلها السنبكُ المعدني الصقيلْ.
كانت الخيلُ بريَّةً
تتنفس حريةً
مثلما يتنفس الناسُ

فِي ذلكَ الزمنِ الذَّهبِي النبيلْ

* * *

اركضِي.. أو قفي

زمنٌ يتقاطعُ

واخترتِ أنْ تذهبِي فِي الطريق الذي يتراجَعُ

تنحَدِرُ الشمس

ينحدِرُ الأمسُ

تنحدرُ الطرقُ الجَبَلية لِلْهُوة اللاَّنهائية:

الشهْبِ المتفتحة

الذكريات التِي أشهرت شوكها كالقنافذ

والذكريات التِي سلخ الخوفُ بشرتها،

كل نهر يحاول أن يلمس القاع

كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولَها

تختَفِي

وَهي.. لا تكتفي!

فاركضي أو قفي

كل دربٍ يقودك من مستحيلٍ إلى مستحيلْ!

(3)

الخيولُ يسَاط على الريح..

سار – على متنه – الناسُ للناسِ عَبر المكانْ

والخيولُ جِدَارٌ به انقسمَ

الناسُ صنفين:

صَارُوا مشَاةً.. وركبانْ

والخيولُ التِي انحدرت نحو هوة نسيانها

حَمَلت معَها جيلَ فرسانها

تركت خلفهَا: دمعة الندم الأبديّ

وأشباح خيل

وأشباه فرسانْ

ومشاةً يسيرونَ – حتى النهايةِ – تحت ظِلاَل الهوانْ
اركضِي للقرارْ
واركضِي.. أو قفِي في طريق الفرارْ.
تَتَسَاوَى محصلة الركض والرفض في الأرض،
مَاذَا تبقى لكِ الآنْ؛
ماذا؟
سِوَى عَرقٍ يَتَصَبَّبُ مِن تعبٍ
يستحيل دنَانيرَ من ذهبٍ
في جيوب هُواةِ سلالاتكِ العربية
في حلبات المراهنة الدائرية،
في نزهة المركباتِ السياحية المشتهاةْ
وفي المتعة المشتراةْ
وفي المرأة الأجنبية تعلوكِ تحت
ظلال أبي الهول..
(هذا الذي كسَرَتْ أنفَهُ
لعنَةُ الانتظَارِ الطويلْ)
(4)
استدارت – إلى الغربِ – مزولةُ الوقتْ:
صَارت الخَيلُ نَاسًا تَسيرُ إلَى هُوَّةِ الصمتْ
بينمَا الناسُ خيلٌ تسيِرُ إلى هُوةِ الموتْ! [1]

يعتبر (العنوان)، مرسلة لغوية، تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص، لحظة الكتابة والقراءة معا، وله وظيفة جمالية، يبتدى فيها نصا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، يظهر شيئًا، ويغيب أشياء، ينسب ليمارس المعنى المؤجل، وفي هذه الحالة يكون علامة سيميائية، تفرض على القارئ، الولوج إلى عالم المغامرة، و تجبره على التأويل، وذلك،"بتقديم عدد من الإشارات والنبوءات

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 387، 388، 389، 390، 391، 392.

حول محتوى النص، ووظيفته، المرجعية ومعانيه المصاحبة وطاقته الترميزية"[1]. ومما يجعل العنوان أكثر إيحاءا وقابلية للتأويل، هو انقطاعه عن سياقات لغوية واجتماعية، قبلية، يمكن أن تشيء ببعض المقاصد والدلالات.

وقصيدة (الخيول)، رحلة شاعر، ينفث الوجع، متحدا مع عناصر الطبيعة، متفاعلا معها ومع النفس والحياة، حتى أنها بدت مظلمة، مدلهمة، وستنتهي بمثل ذلك من قتام ويأس، ولقد أنقذ (العنوان) هنا، القصيدة من تثاقل الذهنية وتباطؤ الفكر وافتعال التأويل وأدى لمعنى الهوان، بعدا رامزا، تراثيا، تاريخيا، عريقيا، وحتى تطل فلذة من الفلسفة الروحية الصرفة، طغى الفكر الواعي في مرحلة المرض على لجتها، فاضحًا النزعة الانهزامية، مرة أخرى، التي تطغى أحيانا في مثل هذه المواقف، فيبدو الشاعر، وكأنه رمز أسطوري تاريخي، حكائي، على اعتبار أن كل نص شعري، هو حكاية أي، "رسالة تحكي صيرورة ذات"[2].

إن العنوان يحيل على نص خارجي، يتلاقح معه شكلا ومضمونا ويرى "روبرت شولز" (Robbert sholes)، أن العنوان "هو الذي ينشئ القصيدة، حيث نجده يتساءل عن الذي يجعل منها قصيدة، فلولا عنوانها، لما كانت قصيدة، غير أن العنوان وحده، لن يؤلف النص الشعري"[3]. والشاعر (أمل)، بهذا العنوان (الخيول)، يجمع بين أمر الله، ومقولة عمر – رضي الله عنه – (متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا)، وبين واقعية العيش، ونواة الحق، وصدامية الصورة المشوشة في خاطره، بين ماض من التاريخ، ومجهول من المستقبل، الذي لا ترضي الشاعر كل بوادره وإشاراته، ليحكم هذا العنوان، ثنائية من الزمن: "الزمن الذهبي النبيل، زمن الخيول البرية، التي كانت تتنفس حرية أو زمن الأمجاد العربية السالفة واللحظات، التاريخية المضيئة، وزمن غير تاريخي Ahistorical، هو زمن من الواقع، العربي الذي سقط، كما بدا الشاعر، سقوطا نهائيا، خارج التاريخ ويصل بين الزمنين المتقطعين، صوت الشاعر في لحظة شعر"[4]، ونستعين بالمخطط التالي ليبين ما في بيان (أمل) من روعة الصياغة وفنية اختيار العنوان:

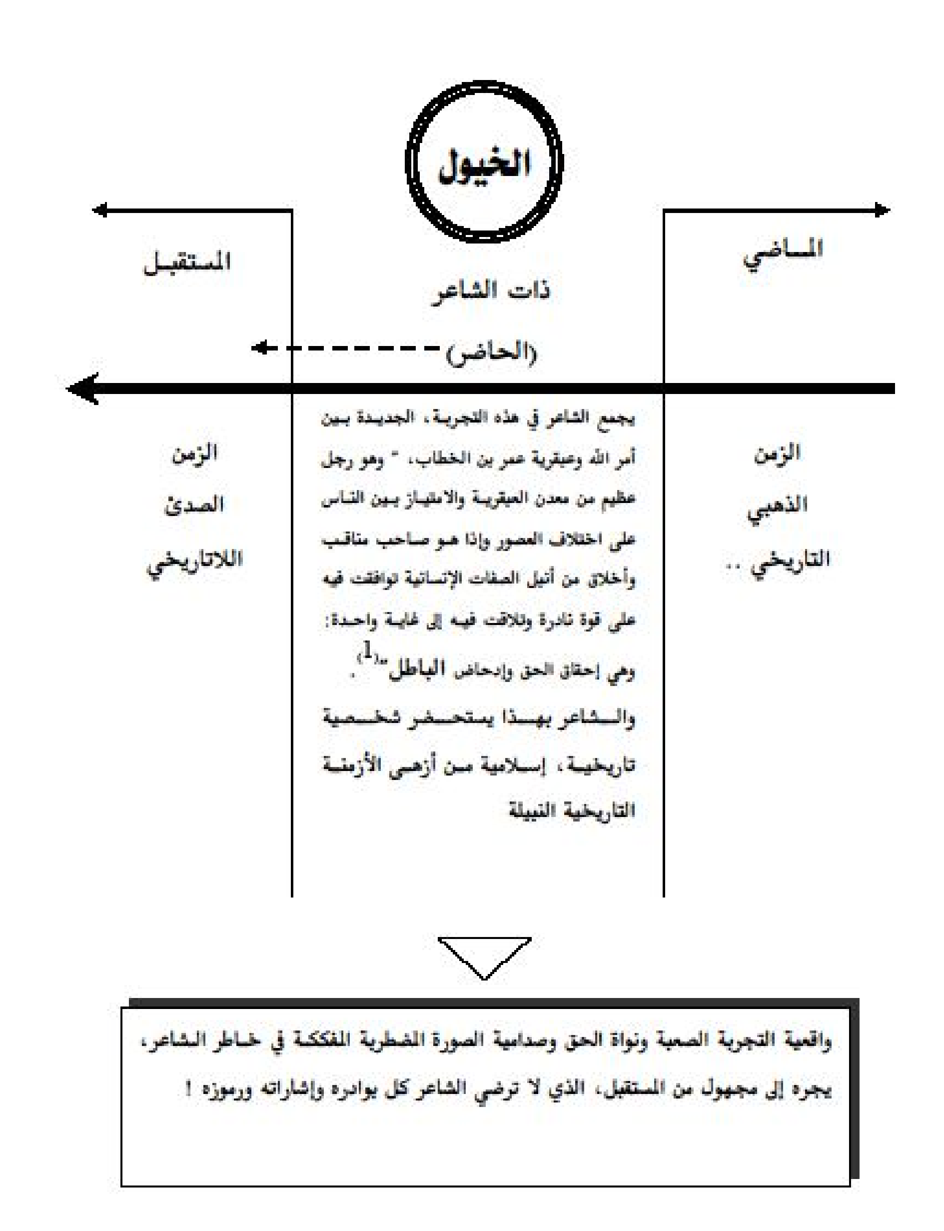
---

(1) الطاهر رواينية، شعرية الدال في بنية الاستهلال، أعمال ملتقى السيميائية، والنص الأدبي، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، عنابة، 1995، ص 39، 40.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 149.

(3) روبرت شولز، سيمياء النص الشعري (اللغة و الخطاب الأدبي)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 93.

(4) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 180.



* مخطط يوضح الإشارات الدلالية في عنوان القصيدة.

(1) عباس محمود العقاد، العبقريات الإسلامية (المجموعة الكاملة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، مج1، ط1، 1974، ص 612.

في المشهد الأول من النص، يرى الشاعر (أمل) في الفتوحات مجدا، وفي المجد فتوحات، والفتوحات قوة والقوة ناتج معايير، تفرضها الذاتية البشرية، والشخصية الوطنية، التي هي البديل السلبي أو المضاد، إلا أن الشاعر يحدد ذلك بمصطلح (الأرض)، ويعني التاريخ، الذي يجمع بين السابق والحاضر والمستقبل، أي أن القوة في الشخصية والحرية، في اكتساب الذات المستقلة، التي تنفض كل عناصر التبعية، ولا ترضى إلا بالوجودية، إذا فالقوة، متكاملة، بكل عناصرها، المادية والروحية، السياسية والفكرية، الاقتصادية والفكرية، الخيول مرتبطة ارتباطا، كليا بالشخصية ذاتها، التي تمتزج فيها الحرية، التي هي أحد الأسباب المكونة لها في حقيقة الأمر، ولا يمكن أن نبني، جزءا صغيرا من الشخصية، دون منح مقابل من الحرية، إذا فالشخصية، هي رمز للتضحية، بعد أن تتوفر فيها الشروط المذكورة، ويضع الشاعر إشارة في حدود التجربة التي ذكرها في إطار تجسيد معنى تاريخي، في قلب حركة الميزان الاجتماعي؛ وتتعدى هنا العلاقة الفطرية، إلى فضاءات القوى العالمية، وبذلك يفسر معنى التاريخ المملوكي: (وحدود المَمَالكْ / رسَمَتْهَا السنابكْ)، حيث أن بداية وجود المماليك(*)، كعامل مؤثر في الدورة التاريخية، من طور عبيد إلى قادة عسكريين، ثم مرحلة التأثير في الكتلة، التي هي الحركة نفسها، أي يصبح العبد قائدا، ثم ملكا، فخليفة، وحدود الممالك رسمتها السنابك، وهو ما فسر به معنى السيف حيث يميل؛ (والركابان: ميزان عدل، يميل مع السيف ...حيث يميل!)، أي أن القوة كل متكامل وأن القوة، ليست حكرا على أحد، والركابان هي رمز بليغ للحركة التي تثبت وجود المؤثر، وميزان العدل، هو الناتج الحتمي، والضروري، الذي يلخص قدرة المؤثر في المتأثر.

(*) المماليك: كانوا في الأصل أرقاء، جلبهم الفاطميون إلى مصر في القرن العاشر ميلادي، ثم السلاطين المتأخرون من الأيوبيين، كي يدربوا على الجندية وخدمة السلطان، وكان يعتق الكثير منهم، وارتقى بعضهم إلى مناصب رفيعة، في الدولة. أنشأ (أيبك) – وهو مملوك – دولة المماليك في مصر 1250م، بقتله (طوران شاه) آخر السلاطين، الأيوبيين، قام السلاطين المماليك، بشن حروب حامية، ضد الصليبيين، في أواخر عهدهم بسورية، وضد المغول في سورية وآسيا الصغرى، وكان بعض منهم يبسطون سيطرتهم على سورية، وأكثر جهات آسيا الصغرى حتى حدود أرمينيا، وقد أقام المماليك الذين حكموا مصر، حوالي 250 عاما، دولتين: دولة المماليك البحرية (1250، 1382م)، دولة المماليك البرجية (1382، 1517م)، وكان أكثرهم، يحكمون لمدة قصيرة، تنتهي عادة باغتيالهم، على أيدي منافسيهم الطامعين، في السلطان، ورغم ميلهم لسفك الدماء واضطراب الأمور في عهدهم، فإنهم تركوا آثارا جليلة في المساجد والأضرحة والمدارس والتكايا، في القاهرة، قضى سليم الأول، سلطان تركيا على دولتهم (1517م)، ولكن البكوات المماليك ظلوا قوة حاكمة يعتد بها ومصدر فتن واضطرابات داخلية دموية، إلى أن تخلص منهم (محمد علي) في مذبحة القلعة (1811). ومن أهم سلاطينهم: شجرة الدر، المعز عز الدين أيبك، المظفر سيف الدين قطز، الظاهر ركن الدين، بيبرس الأول البندقداري ...

انظر: محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، مصر، مجلد 2 ص 1743.

وتبقى تهويمات الشاعر عبر خطوط عرض وطول القصيدة، يضرب بهـا، وسـائل إثبـات لتحقيـق المعنى المذكور، (الخيول) التي كانت رموزا للقوة والحرية، والأصالة والانطلاق، لا تلبث أن يـدركها الـوهن والضعف، بعد ترويضها، واستئناسها وإخضاعها لمآرب أخرى، "ليطرأ عليهـا تحـول مـن داخـل التحـول في نفس المقطع –وهذا خاص بالمدينة العربية المنهزمة–حيث تفقد قدرتها على الحرب"[1]، وفيما عدا الـذكريات التي تستثيرها كوكبة الحرس الملكي، لم يعد لها مكان إلا في زوايـا المتـاحف أو تمثـالا حجريـا، يـزين ميـادين المدن، أو لعبة خشبية يتأرجح عليها الأطفال، أو قطعة حلوى، في المواسم والأعيـاد، للأطفـال الأغنيـاء ... وخيولا من الطين للأطفال الفقراء، ولتصبح في تحول رهيب ومفارقة شديدة الوجع، الخيول رسوما ووشمـا على الأجساد، إنه "تحول داخلي للخيول المدنية، نعي لروح القتال، لدى الفارس العربـي المعاصـر"[2]، ولقـد أدى (أمل) ذلك كله في لماحية خاطفة سريعة من التصوير والتعبير، محققا نظرتـه إلى الـشعر أنـه لمـح تكفـي إشارته وأن هذا اللمح، "هو نتاج انفعال صادق، ونظر صـائب في بنيـة تجريبيـة موحـدة وفي وجـود صـوتي ونغمي هو طريق التعاطف مع هذا الشعر وسبيل الفهم والتذوق واكتشاف كنوزه الفنية"[3].

رمز (الخيول) بقدر ما يحمل لنا مـن أحاسـيس العـزة والفخـر، في الـزمن الـذهبي النبيـل لقيمتـه الروحية التاريخية، بقدر ما يثير فينا من نوازع الألم والحسرة والحرقـة، ولاحـظ بلاغـة تكـرار الفعـل الآمـر (اركضي) مرتين، و(صيري) أربع مرات، في دلالتهما على طـول الـصراع وعمـق الآلام يعمـق الاحـساس بهما توالي حرف (الصاد) و (الراء)، ثم هذه (الصاد) الموحية بشدة الانفجار الممتزج بالصمت، طواعية، بل يتعداه إلى الاسكات، إرغاما، رمزا لضياع صوت الشاعر، يعضد ذلك دلالة العبارة (مثلما جـف في رئَتيـكِ الصَهيلْ)، وهل أبلغ من صورة (الجفـاف)، للتعـبير عـن كـل معـاني الاسـتغراب والاسـتهجان والدهـشة والاستنكار والاحتقار، فاليأس المتفاقم! إنها خيول مثخنة بالجراح، هي الـتي لكثـرة مـا أصـابها مـن سـهام الدهر والناس، تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات، كوكبـة الحـرس الملكـي! ومـا أبلـغ نفـاذ حـرف (اللام) في (الصهيل)، هذا الحرف الذلقي الذي يخرج من طرف اللسان، حيث جف صـوت الـشاعر بخنقـه من أطراف عديدة، "حيث صار فيها متهما، لأنه إذا دعا الناس إلى الثورة والتغيير، أُتهم أنه يريـد أن يعيـدهم الى الفقر والاشتراكية، وإذا دعا الناس إلى رفض السلام المصطنع فذلك يعني دعـوة الى التـضحية مـن أجـل

---

(1) مختار علي أبوغالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 238،

(2) المرجع نفسه، ص 238.

(3) عصام كمال السيوفي، الانفعالية والابلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص235، 236

الحرب والموت"[1]، بل وإذا دعا الشاعر الناس إلى أن تصبح حياتهم أكثر جمالا ويسرا، "فذلك يعني الهجرة وليس الاقامة في الوطن"[2]، وعلامة التعجب (!) في الأخير، تعمق الاحساس بالألم والظلم بل إن السأم والضجر والملل ليداخله ويملأ عليه روحه وليحاصره من كل جانب، في اشتداد المرض، من جهة وتعسف الحكم من جهة أخرى، وقرب النهاية لجسد الشاعر، الضاوي المتهالك، إنها أشبه بالنار، لا سبيل إلى إخمادها، "إنها رؤى قانية قاتمة، في نقل الأحداث الواقعية إلى الرموز العميقة الغائرة في الوجدان والتي لا تطالعنا في جزئيات العالم الواقعي بل تحدس بتماسك ونمو وحيوية في مفازات العالم الداخلي، الباطني"[3].

وينزع الشاعر إلى مشهد آخر، يمارس فيه التمرد، الجحود، الانكار، والاستنكار في ذاته، فهو يستحضر عناصره، ورموزه في فراغاتها وفي عدمها وفي قوتها وفي ظلماتها، يجيء بها إلى عالمي النور والضوء، يستحضرها من المادة الهيولى من وجودها بالقوة، إلى وجودها بالفعل، لكنه لايمنحها واقعيتها أبدا ...، إنه يؤسطرها (بياض الأشياء، السرير، الزهور، الطيور، الخيول،)، ويخرقها و كأنه في نسبية الزمان ونسبية حضورها اليقيني، الذي يشك فيه دائما، بتقاليب هذه الكائنات على وجودها وكبديل هيآتها وحركتها، كي لا يقر لها قرار، كما هو في قلقه وشكه، وكي لا يهدأ لها بال، كما هو قلب الشاعر في أرقه وخفقانه، وكما يأتي بها من هواجسه وغوامضه، فإنه يستحملها ويُرَوْبِصُ بها، وينتزعها، من جلافة الكابوس، المهيمن عليها، كابوس الموت والزوال، يأتي بها أشباحاوأطيافا وتحولات (الطيور) وجثثا (ديسمبر)، وهياكل (الخيول)، ومشهديات مركبة، ويأتي بها أحياءا وأمواتا أيضا، وعلى قوة الموضوعات، والمحمولات في رموزه؛ فإن عمليات صياغة نصه النحتي، متراكبة، في بدء صنعها، بالطين، ثم تجويرها وتجويفها في قالب بنائي، ثم ملئه، بسكب الصور البصرية، الحسية، وكأنه يعمل في رحم مخصب طلاق ولود، وهي بذلك عمليات حيوية وتقنيات أسلوبية ومهارات وإختبارات لفنه الشعري الجمالي؛ وهو في كل ذلك أيضا، صاحب تجارب مخمرة، مقطرة، لتراكم الزمن ونضج الرؤيا، وإزدهار وتنامي المخيلة، ثم للاشراقات والحساسيات، الجمالية التي يتطارحها في دخيلة نفسه بين عمل وآخر، وما يراه موائما لطروحاته الجمالية التشكيلية، والحضارية والفكرية، وحتى على صعيد المغامرة الحداثية، تجاه تعابير جديدة، تبدو مشتبهة ومشتركة، ومتناظرة وغامضة، لكنه سرعان ما يتفاصل فيها ويتفاصح، حتى تصير مقروءة على غير دلالة، وغير صعيد، مما يرى ويتحرك فيه من اضطرام جمالي في التجاذبات، والتنابذات، التي تخلفها

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص92.

(2) المرجع نفسه، ص92.

(3) إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، جزء 5، ط1، 1980، ص235.

القصيدة. ولعل المرض كان سببا في الدخول إلى منطقة وجدانية أخرى، وتجربة جمالية جديدة تشكيلية، تلك التجربة أسماها: إعادة اكتشاف الجمال في نفس الانسان و استعادة الانسان المصري ليحيا من جديد"[1].

ومن الواضح أن الشاعر مشبع بلغة شعرية متعددة المصادر، تعكس سعة إطلاعه، وتنوع ثقافته الدينية – خاصة – فالجانب الديني، كان له أثره الواضح في بلورة التجربة الابداعية؛ فقد كان "في صباه الباكر، شديد التدين، يلقي خطب الجمعة في المسجد"[2]، والشاعر (أمل)، يتناص، تناصا خارجيا، تخالفيا، مع القرآن الكريم، في سورة العاديات، قال سبحانه وتعالى: [3] ﴿ **والعَاديَات ضَبْحًا، فَالْمُوريَات قَدْحًا، فالْمُغِيرَات صُبْحاً** ﴾. والتناص الخارجي هو "تداخل النصوص التي يمتلئ بها العالم ولايرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين، من النصوص، بل هو تداخل حر، يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة، محاولا أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم"[4]، وأما تناص التخالف وهو" تجريد "التراثي"، من دلالاته وإعطائه دلالات معاصرة، كاستدعاء الشخصيات التاريخية، استدعاء مخالفا للمرجعية التاريخية أو تحويل النموذج التاريخي "المثال"، إلى نموذج للهزيمة"[5]، ومثالنا هنا في القصيدة قول (أمل):

اركضي أوقفي الآن... أيتها الخيل:

لست المغيرات صبحاً

ولا العاديات – كما قيل – ضَبحا.

فالشاعر في نصه الجديد، ينفي على الخيول، حكمتها وقوتها ومساهمتها في الحرب والغزوات والفتوحات الاسلامية وما يزيد هذا التحويل الدلالي التاريخي إلى العكس، في مضاعفة وجدانية مريرة، مليئة بالخيبة والخذلان والقنوط والسخرية وصدى الحسرة والألم، الجملة التنصيصية، (كما قيل)، حيث توزيع النفس وتفتيت الصورة التاريخية الزهية للخيول، فما أبلغ هذا التجسيد التناصي، وقد رأينا بؤس حال الشاعر وانهيار حاضره!

والتناص[*] يثبت أن النص هو أفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النصوص، الغائبة، مشكلة فضاء من المدلولات والرموز، يمنحه إمكانيات قرائية لامتناهية، "وقد حقق بهذا مفهوم التناص، انتشارا في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية، باعتباره مفهوما إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي والشعري،

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص92

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص15.

(3) سورة العاديات، الآية 1، 2، 3 مكية.

(4) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص46.

(5) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص390.

(*) التناص: l'intertextualité وهو نمط من أنماط تداخل الخطابات l'intérdiscours.

والسردي"[1]، ونشير هنا أن التناص "يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها، إن التناص، ينمي قدرة القراءة، المنتجة ويعدل في تقنيات الكتابة"[2].

تزداد بكائية الشاعر (أمل) في المشهد الثاني من القصيدة، رويدا، رويدا، يتقدم الفعل الماضي الناقص:

كانت الخيل – في البدء – كالناس

بَرية تتراكض عبر السهول

ومرة أخرى تزداد الصورة مأساوية ساخرة عبر الجملة التنصيصية (– في البدء –)، التي حاول جاهدا، إخفاءها أو التمرد عليها... لكن الشعور بالهزيمة والانحطاط، والفقر والعوز، يستمر، يطوف عبر جدران الذاكرة، ففي البدء كان الزمن ذهبيا، نبيلا، هي تلك الظروف التي تؤثر تأثيرا كليا على مجريات الأحداث، والتفجيرات النفسية، التي هي إمتداد وانعكاس لثقافة شبه منغلقة على الذات، التي هي بدورها نسيج إجتماعي عام، موحد، في فصوله وأبعاده، وخصوصيته، التي يرى منها وفيها وبها، وعليها، موازين التشريح، الكلي، للكتلة العامة، التي هي بناء، حسب تصوره الفكري قوي، إنما يحتاج، إلى عملية ترميم موسعة، على كل الأصعدة الباقية، ويركز البقائية، لأي وجود على زاوية الحرية، التي لايمكن أن نجد لها بديلا، منطقيا.

وتتصاعد المأساة، في رؤيا الزمان الذهبي، النبيل، الذي جعله، الشاعر، استنساخا للافرازات المكونة، للمطلوب، والمرجو، فتشع الظروف والأمنيات أفقيا، في فكره الرافض،

حتى في الاستسلام للاستسلام، والشاعر (أمل)، يشير إلى الزمن التاريخي الحقيقي، الذي كانت عليه الخيول، قبل التحول، حيث كانت في البدء، كما أقر "عمر بن الخطاب" مثل الناس تتمتع بالحرية، والركض، تمتلك الشمس والسهول، والعشب، "تحتفظ بظهرها بعيدا عن الامتطاء، وبجسدها بعيدا عن السياط، وبفمها بعيدا عن اللجام وبالساق، بعيدا عن المهماز، ولم تثقل حوافرها، سنابك معدنية، لقد كانت تتنفس حرية –تماما– كالناس"[3]، ليتواصل التاريخ الذهبي قي قسم الله عز وجل، في سورة العاديات[*] حيث "يقسم تعالى بالخيل إذا أجريت قي سبيله، فعدت وضبحت وهو الصوت الذي يسمع من الفرس حين

---

(1) فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل (دراسات في السرد الروائي والقصصي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص37

(2) عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، عدد 60 / جانفي، فيفري 1988، ص80.

(3) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص238.

(*) سورة مكية وآياتها 11.

تعدو ﴿ **فالموريات قدحاً**﴾، يعني، اصطكاك نعالها للصخر، فتقدح منه النار ﴿ **فالمغيرات صبحاً** ﴾ يعني الاغارة وقت الصباح..."[1]، مفتتحا الشاعر –في دلالة معاصرة- زمنا جديدا، ورمزا بديلا للخيل، رمزا نورانيا، حضاريا حيث انتقلت الخيل من زمن الحرية المطلقة الهائمة، إلى زمن الحرية الهادفة، الحقة، المسؤولة، فالشاعر (أمل دنقل) عندما يمتاح من النص القرآني فإنما يتوق إلى بناء هندسي معماري لقصيدته، بناء محكم اللغة والدلالة، "فدهشة العرب الأولى إزاء القرآن كانت لغوية، فقد افتتنوا بلغته، جمالا وفنا، وكانت هذه اللغة، المفتاح المباشر الذي فتح الأبواب لدخول عالم النص القرآني،والإيمان بدين الاسلام"[2]، وهو بذلك رمز لانتشار الاسلام وسموه، الذي نقل مثالية العرب من صعيد الصحراء إلى صعيد البشرية جمعاء، ومن إطار القبيلة إلى إطار الانسانية، "وحولت غريزة الانسان وحيويته، من الغزو والصراع القبلي المحلي، إلى الجهاد في سبيل تحقيق العدالة، والمساواة بين الناس"[3].

وهنا تبرز (المسألة الحضارية)، في التفسير التاريخي،حيث تغطي مساحة واسعة في أي مذهب للتفسير، مهما كانت بنيته، وتشكل القاسم المشترك، بين المذاهب جميعا... "فإن بن خلدون" مثلا، يرى في التحضر، مسألة محتمة، تجئ دائما في أعقاب توطن العناصر البدوية في الأمصار، وتجاوزها مرحلة التنقل والرعي، "فتطور المجتمع يمر بمرحلتين أساسيتين، وضمن كل مرحلة، تحدث تطورات بشكل دائم، كل منهما يؤسس لما بعده ويتسم بسمات في جميع نواحي الحياة: طور البداوة العصبية، طور الملك والحضارة"[4] و"هيغل" يراها، مسألة ديناميكية شاملة، تنبثق عن صراع النقيضين في عالم الأفكار في تسلسل طويل، ينتهي إلى مرحلة تجلي المتوحد، حين يصل العقل الكلي، قمة تعبيره وكامل انطباقه على حضارة العالم ومؤسساته ومن خلالهما، وهكذا فإن "النواة المعقولة للديالكتيك الهيغلي المثالي تكمن في ذلك العدد الكبير من الأفكار الهامة، حول القوانين العامة لتطور الطبيعة والمجتمع والمعرفة"[5]، وأما "ماركس" فإنه يأخذ عن هيغل ديناميكية الحركة الحضارية المتولدة عن الصراع، بين النقائض، إلا أنه يقصرها في نطاق المادة ووسائل الانتاج، والظروف التي تعمل فيها، ويرى في هذا المثلث، القاعدة التحتية، التي تنبثق عنها سائر الفعاليات والمنجزات، الحضارية (الفوقية)، متأثرة بها، متلونة بلونها، حاملة دماءها، متكونة، بخلاياها،حتى لو كانت

---

(1) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، جزء 4، 1402ه/ 1982، ص541.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد)، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص21، 22.

(3) أنور الرفاعي، الاسلام في حضارته و نظمه، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1982.

(4) أحمد محمود بدر، تفسير التاريخ (من الفترة الكلاسيكية إلى الفترة المعاصرة)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 04، مجلد 29، أبريل، يونيو 2001، ص13.

(5) جماعة من الأساتذة السوفيات، موجز تاريخ الفلسفة، ترجمة وتقديم: توفيق سلوم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص292.

قيما خلقية وممارسات دينية ومنازع عاطفية،وعلاقات جمالية...أما "أرنولد تـوينبي" فـيرى أن الحـضارة تـضع نفسها بفعل مرورها بفترات التحدي والاستفزاز، ولهذا فهو يعتبر هذين العاملين، سببا محوريـا في النهـوض الحضاري، ويقصد "توينبي"، المتأثر بسلفه "أوزولد شبنغلر"، "أن الحضارة، وليدة المقدرة الجماعية الانسانية، على الاستجابة للتحديات، البيئية الجغرافية والبشرية، المحيطة بها، ويتناسب حجم العطاء، الحضاري، كما ونوعـا تناسبا طرديا مع حجم الإستجابة"[1]، فيما نجد المفكر الكبير "**مالك بن نبي**"، يذهب مذهبا آخر، حين يقـرر "أن حضارة ما، هي نتاج فكرة جوهرية، تطبع على مجتمع في مرحلة ما قبل التحضر، الدفعة التي تـدخل بهـا إلى التاريخ"[2]. هكذا تبدو الدورة الحضارية في المجال الزمني والمكاني، لمجتمع ما "على إثـر حـدوث عـارض غـير عادي أو بعبارة أخرى ظرف إستثنائي"[3]، يسجل نقطة الانطلاق، "يتفق في الحقيقة مع ظهور فكـرة دينيـة"[4]، فالحضارة لا تظهر في أمة من الأمم، إلا في "صورة وحي يهبط من السماء، يكون للناس شرعة ومنهاجـا، أو هي -على الأقل- تقوم أسسها بتوجيه الناس، نحو معبود غيبي بالمعنى العام للكلمة، فكأنمـا قـدر الانـسان، ألا تشرق عليه شمس الحضارة إلا حيث يمتد، نظره إلى ما وراء حياته الأرضـية، أو بعيـدا، عـن حقبتـه، إذ حينما يكتشف حقيقة حياته الكاملة، يكتشف معهـا أسمـى معـاني، الأشـياء، الـتي تهـيمن عليهـا عبقريتـه وتتفاعل معه"[5]. وسواء تعلق الأمر بالحضارة الاسلامية أو الحضارة المسيحية أو غيرها، "فالحضارة لاتنبعـث إلا بالعقيدة الدينية، التي تطبع الفرد بطابعها الخاص وتوجيهه نحو غايات سامية"[6].

إن القاسم بين هذه القراءات، هو دون ريب كون الحضارة، مفهوم شامل، يستقطب عـددا هـائلا من العوامل المتضافرة، لتفريغ كل طاقتها في نقطة مركزية واحدة، هي نواة الحضارة، حيث تحـوم كـل تلـك العوامل بـصفة حتميـة، في فلكهـا نـزولا، عنـد حتميـة دوران الالكترونـات حـول النـواة، بـسبب الحقـل المغناطيسي، الذي يحيط بها، والذي لاتستطيع الافلات منه، إلا إذا وقع خلل في مقادير التجاذب بين النـواة ولواحقها، أو بين تلك اللواحق فيما بينها، إن النقطة المركزية، (النواة)، هو الهدف المنشود، مـن أي ممارسـة إنسانية، هذا الهدف مهما كان رفيعا أو وضعيا، فإنه يبقى نسبيا خاضـعا لمعطيـات أخـرى، لا يمكـن تجريـده

---

[1] عماد الدين خليل، التفسير الاسلامي للتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص173، 174.

[2] مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الاسلامي، ترجمة: عبد الصبور شاهين. دار القكر، دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص41.

[3] مالك بن نبي، ميلاد مجتمع (شبكة العلاقات الإجتماعية)، ترجمة: عبـد الـصبور شـاهين، دار الفكـر، دمـشق، سـوريا، 1985، ص50، 51.

[4] المرجع نفسه، ص51.

[5] مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1979، ص51

[6] المرجع نفسه، ص50.

منها، وإطلاقا غير مسموح لأي فرد من المجموعة البشرية، إلا أن يتحرك، بانتظام، في مداره، وأن يتعامل مع الأفراد الآخرين بطرق محسوبة، وإلا كان الإنشطار الذري، (الإنفجار الإجتماعي)، وهذا ما يعيدنا فورا، إلى تعريفنا للحضارة، على أنها مفهوم شامل، طالما أن هناك هدفا مرسوما، فوق تضاريس مكانية، متفاعلة، مع مجموعة بشرية للوصول إلى ذلك الهدف، بناء على التعايش، والانسجام، وبعدها، قد حددنا الهدف وأدخلناه في بيئته، ثم أطللنا عليه، فوجدناه موسوما بشموليته وبتلقائية العوامل، المتضافرة، لتحقيق تلك الشمولية، لكن الضوء لايزال لم يسلط على مضامين تلك العوامل التي تصب في النقطة المركزية (النواة)، وبالتالي نعطي للحضارة، هويتها و خصوصيتها، إن حديثا عن الهوية، هو ببساطة حديث عن الخلفية الثقافية، التي يراد، صب الحضارة وليدة في قالبها، وما دام القالب هو المجتمع الذي أخضعناه، لسلسلة من العمليات التقويمية، ونعني بذلك أننا تدرجنا في تنشئته، ثم انتظرنا أجل بلوغه أشده، ثم اخترنا له، أحسن مكان للتحرك، حتى تكون أفعاله محسوبة وناضجة، وهو يكاد يصبح قالبا جاهزا لإنتاج الحضارة، لم يبق سوى أن يستنطق ذاكرته ويستفز عبقريته، حتى يكون قالبا، حضاريا جاهزا، وفق المقاييس المطلوبة على هذا المجتمع، وعلى هؤلاء الأدباء والشعراء المعاصرين _ نخص منهم الشاعر (أمل دنقل) أن يذكر الأخطاء، التي وقع فيها، منذ فجر حياته، فقد ولد –هذا المجتمع- بفطرة ناصعة، البياض، ووجد بين يديه ميراثا سماويا، رائعا، أجلسه على كرسي الأستاذية، طيلة قرون، ثم ما لبث أن وقع انحدار رهيب في منحنى مساره الجليل، لقد تسربت مفاهيم القلق والشك والحيرة من المصير والوجود، هي غريبة، عنه في مجراه النقي، فلوثته وأسلمته إلى سبات طويل ونتج عن ذلك، تصدعات أخرى، فحدث طلاق تاريخي بين الشريعة والفكر وأنجبت الشريعة سيلا من الخلافات المفتعلة، ألحقت بها تشوهات كبيرة، فتضخمت في مواطن، وضمرت في مواطن أخرى، أما الفكر، فقد هاجر نصفه خارج الحدود العقيدية، وغرق نصفه الباقي في شطحات اللاعقل والصوفية، "فلم يختلف شعراء القرن العشرين في موقفهم من الوجود وسره، عن موقفهم من الروح والنفس، فهم ذاهلون حائرون، يتأملون متسائلين،لعلهم يجدون جوابا يروي ظمأهم"[1]، "فغاية الحياة عندهم سر غامض!"[2] لايعرفون شيئا؛ يكتنفهم الشك، ويحيط بهم الظلام والتوتر الدائم؛ يقول (أمل دنقل):

وَمتى القَلْبُ –في الخَفَقَانِ- اِطْمَأنَ؟![3]

---

(1) ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 1964، ص261.

(2) المرجع نفسه، ص262.

(3) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص369.

أما النص القرآني " فيجيب عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير وهو يجيب عن ذلك بشكل جمالي، فني ...يحمل رؤيا معينة للانسان والحياة، وللكون، أصلا وغيبا ومآلا"[1]، يقول سبحانه وتعالى: [2] :

﴿الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ألا بذكر الله تطمئن القلوب ﴾

ويتساءل "الرصافي" عن الوجود وغايته، فيقول في قصيدته (من أين وإلى أين؟):

من أين، من أين يا ابتدائي ثم إلى أين يا انتهائي؟

أمن فناء إلى وجود؟ ومن وجود إلى فناء؟

ما زلت من حيرة بأمري مُعانق اليأس والرجاء[3].

وكذلك تحار، "نازك الملائكة" في معنى الوجود وفي سر (الأنا)، حتى إذا رجعت إلى صوابها، لاتجد إلا التحرق والتلاشي:

لقبوني (أنا) ولم يُفهموني ما أنا، ما وجودي المكفهر؟.

أنا ماذا؟ تحرقُ ليس يرتاح وظل سرعان ما سيمر؟[4]

ولعل قصيدة (الطلاسم) للشاعر المهجري "إيليا أبو الماضي"، من أبرز الشعراء اللاأدريين، وقد تساءل فيها بحرارة ومرارة عن وجود الانسان وسر مجيئه إلى هذه الارض ومصيره، فكان يصطدم أبدا بالاسرار والألغاز:

جِئتُ، لا أعلم من أين. ولكني أتيتُ

ولقد أبصرت قدامي طريقا، فمشيت

وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

لست أدري؟[5]

وقد امتدت الحيرة والظنون إلى تراثنا الشعري، فهذا "أبو العلاء المعري"، يتمنى حياة أبدية، أو موتا أبديا، فيقول:

وأعجبُ ماتخشاهُ دعوةُ هاتفٍ أتيتم فهُبوُا يانيام إلى الحشر

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص20.

(2) سورة الرعد الآية 28، مدنية.

(3) معروف الرصافي، الديوان دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد 1، 1983، ص 35.

(4) نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد 2، ط2، 1979، ص164.

(5) إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ص191.

فَياليتنا عشنا حياةً بلا ردًى يَدَ الدهر أو متنا مماتا بلا نشر[1]

بهذا، فإن التأمل في الوجود والحياة والبحث في علتهما وغايتهما، قد شغل الفكر عند الأدباء العرب، وقد وقفوا عامة موقف اللاأدريين الحيارى، والشاعر المعاصر يبحث في كل ما يحس، فهو يصبو دائما إلى إدراك ما غمض، وحل ما أشكل عليه، عن طريق اختباراته الشخصية، النفسية، فإن أخفق، تألم وبكى وبات قلقا، مضطربا، جزعا، لايطمئن إلى شيء، فمن استطاع أن يصل إلى أعماق الحياة منذ كانت الحياة؟، ومن استطاع أن يدرك غاية الوجود، والكون؟ ومن استطاع فهم كنه القضاء والقدر؟ ومن استطاع أن يحل لغز الفناء منذ كان الفناء والموت؟ ... هذا ما يقلق الشاعر، ويجعله لايهدأ، أفتراه باحثا متسائلا، يصعد طورا إلى أعماق الفضاء وطورا يهوي إلى أغوار الأرض، فيرجع مغمورا بالشك محاطا بالجهل العقائدي، متسائلا: ما الحياة وما الوجود؟! ولكن في الجانب الآخر، "بحث الانسان بشوق، ونهم عن الحقائق الكونية لمعرفة هذه الاسرار والخفايا الكامنة، وراء الأمور، الغامضة والمشاكل المبهمة، لاشباع غريزة التساؤل وحب المعرفة والطموح الفكري، على ضرورة وجود مبدع عظيم، ومنظم كبير"[2]؛ قد أبدع بقدرته السامية كل ما يحيط بالانسان، من موجودات وأسرار.

أقول...إن هذا كله قد دفع بالكتلة الرئيسية من المثقفين والشعراء، خاصة الشاعر (أمل دنقل)، نحو موقف الرفض الكامل للواقع المعيش وأقروا عبثية الحياة والموت، فكان الخاسر الكبير الأمة، وكان الغائب الكبير هو الحضارة الرسالية بأسرها...على المجتمع أن يذكر هذه المآسي ويفقهها، فقد كان أستاذ الدنيا يوم كانت معارفه نقية، أصيلة، غير أنه غاب تاريخيا وإنكمش جغرافيا، يوم شغفه النقل غير الواعي، لما عند الآخرين، فتعطلت طاقاته الإبداعية، وفقد مؤهلات الأستاذية... عليه أن يذكر كل هذا، إذا أراد أن ينهض بأعباء الاستخلاف، الانساني، والنهوض الحضاري!.

الشاعر (أمل دنقل)، يلتقط التجربة الحياتية، التي تراكمت في الذاكرة والجسد، موشوقة، بغير قليل من الانكسار والخيبة والانقطاع، قياسا إلى آمال عريضة، كان يحملها، ومن سؤال معرفة ذاته ومعرفة مجتمعه، واستيعاب ماعايشه، تولد لديه الشعور (بالمفارقة العبثية الساخرة): (اركضي أوقفي، ولا العاديات – كما قيل– ضبحا، اركضي كالسلاحف!، صيري، كانت الخيل –في البدء–، زمن يتقاطع، واخترتِ أن تذهبي في الطريق الذي يتراجع، كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيلْ!).

---

(1) أبو العلاء المعري، اللزوميات، دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، ص523.

(2) باسمة كيال، أصل الانسان وسر الوجود، (فلسفة الروح)، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص18.

"ينقطع التاريخ، كما ينقطع الخط المتواصل، من منظور اليأس والرماد، فتختفي الدائرة، ليحل محلها الإمتداد الأفقي لحركة القطارات التي ترحل بين قضيبين، ما كان سيكون"[1]؛ هكذا نقرأ، في تناص ذاتي، من ديوان (العهد الآتي)، من قصيدة (سفر ألف دال)، في (الاصحاح الأول):

القِطاراتُ ترحلُ فوقَ قضيبين: ماكانَ – ما سيكونْ!

والسماءُ رمادُ، به صنَع الموتُ قهوتَهُ،

ثم ذرَّاهُ كي تتنشقه الكائناتُ

فينسلُّ بين الشرايينِ والأفئدة[2].

الموت مرة أخرى ينسل بين الشرايين والأفئدة، كما انسل –في قصيدة (لعبة النهاية)- مثل خيط من العرق المتفصد بين الحبيبين!، "إنه طريق التخلف، وهو طريق للمدن العربية، مواز لتحولات الخيول، رمز له الشاعر برموز مكانية وزمانية: انحدار الشمس/ الأسى/ الطرق الجبلية، وحتى ذكريات الحرية، أصبحت شائكة، فكل صغير يريد أن يتحرر، بمعانقة أصوله وجذوره، يواجه بالاعدام"[3].

في المشهد الثالث من النص الشعري، يتحول اصطلاح (الخيول)، و رمزيته، من قيمة مادية، إلى قيمة روحية، في خيال الشاعر، حيث يرى أن الفكر مادة، و ليس العكس، تتحول الخيول في نظر الشاعر، أفكارا. مكونة للشخصية، وعلى الناس أن يعبروا هذا المكان، أي هذا الإنسان، إلى هذا الإنسان،و يجمع بين رمز الخيول في المشهد الواحد، حيث يحوله إلى معنى ثابت، ينقسم الناس، فيه نصفين، نصف َيحمْل ونصف ُيحمَل بين دفتيه، كفكر مفجر للطاقة المطلوبة. وتتوالى الرمزية في (الخيول)، في تركيبية مذهلة حقا، حيث يتطور الرمز في أطوار الفصل، ويراوغ بين الإنهزامية والتلقائية والتحدي، ويُعلَنُ ذلك في: (وأشباح خيل وأشباه فرسان)، مقابلة مريرة، صافعة، عبر قشور الزمن اللاتاريخي الفاشل، المتصدع، الكثيف، الصفيق إلى جوهر الحقيقة الواقعة، الفاسدة!.

يغوص الشاعر في انفعاليته، وبين البنية الأرضية للحالة الاجتماعية، التي هي مقرر بسيط وأطروحة، ترتكز على المتناقضات الكوميدية، حيث أن العرقية والذاتية والفلسفة الفاضلة، تنعكس مجملة في فصل غير متجانس، قيمته ماديا، المشهد الكوميدي الساخر، فيتجرد بذلك عن كل القيم التي ترقى بالانسانية... ويطول عمر المشهد؛ ويصبح لعنة

---

(1) جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، جزء 2، مجلد 4، عدد4، 1982، ص52.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص286.

(3) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص238، 239.

انتظار طويل!!:

(هَذَا الذي كَسَرَتْ أَنفَهُ

لَعنةُ الإنتِظَارِ الطَويلْ)

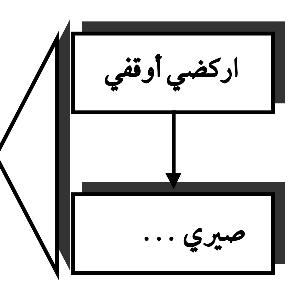
ولتفقد الصورة، صفاءها الذي عهدناه في (أمل دنقل)؛ في المشهد الرابع والأخير:

إِستَدَارَت – إلى الغَربِ – مِزْوَلَةُ الوَقْتْ:

صَارَتِ الخَيلُ نَاساً تَسِيرُ إلى هُوةِ الصمّتْ

بَينَما النَاسُ خَيلُ تَسِيرُ إلى هُوةِ المَوتْ!.

لايجد الشاعر صفة، تثبت الفرق، بين المعطيات اللانسانية، فكرا وروحا ومادة، إلا أن رحلة المكان في عقل الشاعر تثبت حقيقة الهزيمة، فالموت ليس النهاية؛ لأن الموت ليس كتلة مادية ولكن الموت في خاصية الشعوب والأمم، كتلة روحية فكرية، يحاول الشاعر خلق الظرف الفلسفي في تجسيد المفهوم والمعيار الذي هو قاعدة، لاتخضع لتطوير فلسفي؛ إنما هي شبه ظروف قدرية، تصنعها أفكار... تصنعها حريات...تصنعها إطلاعات واسعة، تاريخية وإنسانية وفطرية، في أهم عناصرها؛ كي تحقق السلامة، التي هي دليل التوجه الأسبق وليس العكس، ويُخيِّر الشاعر في ظرفه بين ثلاثية (الصمت، الوقت، الموت) ويجمع العناصر الثلاثة،ليصدر مفهوما يرى فيه؛ أن الوقت، أحد أسباب الصمت والصمت مساحة الوقت، والموت مؤشر الصمت!.



تتكرر العبارة الأولى ست مرات في النص والثانية، أربع مرات،وهي كلها تحمل دلالة العبثية الساخرة. مكـــررة الـــركض والثبـــات/ الحركـــة والسكون،المواجهة/ الاستسلام،وهي نفس الخلاصة المستقاة في قصيدة (الطيور)،حيث انتهى الشاعر إلى أن:الجناح حياة والجناح ردى والجناح نجاة و الجناح

حِرَفية النص في الكتابة الشعرية عند الشاعر (أمل دنقل)، تدعونا للاعجاب، حيث يقلب الصورة البصرية حين يشاء إلى صورة عكسية ويجسد أبعادا، تغور بنا عبر خلفية لامناص منها، خلفية فكرية على كفتين من الموازنة، أولها : تصلب في الرأي، الذي يؤازره في النهاية بأسس تراثية وحتمية تاريخية، وهي الشق أو الكفة، الثانية؛ حيث تجعلنا نتنازل عن الشق الأول، ونسير معها عن اقتناع، نبالغ إن قلنا مطلقا، ولكنه في حقيقة القدرة النصية والابلاغ الابداعي، مطلق تتوفر فيه، كتلة الروح التي تجمع بين مطلب تحقيق مبدإ في حاضر تعليب زمني، يرى فيه أنه –الشاعر- ذلك (الفرس) الذي بدت ملامح انسحابه من ساحة الركض-ولا نقول، من حلبة الصراع- وهي الأقرب في ضميرنا إلى ذلك ... هنا الشاعر، يشعرنا أنه كمن يغفو حينا ويستيقظ حينا؛ وهي المعادلة الكبرى، التي يضعنا، وجها لوجه أمامها، هي (معانقة الـنص الـشعوري)، وإبعادنا عن النص الصوري، الانطباعي ! .

والتكرار إذا، نتيجة حتمية لأسلوب التكثيـف في جانبـه الـشكلي والـدلالي، لمـا يحققـه في تـواتر الصوت الشعري، وتوحيد صور النص، ينزع إلى خلق، الإيحاءات المميزة للبناء الأسلوبي، "فيحمل القـارىء على الإنتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزيـة خاصـة"[1]. وبـذلك فهو توجه أسلوبي، يكثف الصور

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص83

وحمولاتها الدلالية، "وأسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية"[1]، وتتجدد دماء اللغة، ويينع شبابها وربيعها ويتجلى رواؤها وجمالها، في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، إن (أمل) القادر على أن يجدد فيها، ويضيف إليها، من عبق الماضي، أشرعة جديدة إلى سفينتها، وألوانا جديدة إلى عالمها من الصور والأبنية والرسوم والقصص والحوار، وروحا جديدة، تدب في شرايينها الخامدة وأنفاسها الهامدة؛ فتمتلئ بالحياة والتألف والابداع، هو وحده الذي يغامر ويندهش، ويعود محملا بكنوز التراث الجديدة، ولآلئ لم يكشف عنها من قبل، "فتوظيف القصة التراثية، دليل على عبقرية الشاعر المعاصر وأصالته، وتوفر روح الابداع فيه"[2]، ومهمة الشاعر الناضج،"لاأن يختزن الموروث الذي ظل من قبله، معطلا، بل أن يعيد جدل أكبر عدد ممكن، من طاقات الموروث المفككة"[3]، ويصرح الشاعر (أمل دنقل)،:"أنا أعتقد أن العودة إلى التراث هو جزء هام من تثوير القصيدة العربية، وهذا الاستلهام للتراث، يلعب دورا هاما في الحفاظ على انتماء الشعب، لتاريخه"[4]، واعتبر" أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربي، هي المهمة الأولى للشاعر"[5]، وقد تحدث "أدونيس"، في مواضع كثيرة من كتابه (زمن الشعر) عن التراث، وخلاصة رأيه؛ "يجب أن نميز في التراث بين مستويين: الغور والسطح؛ السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال، أما الغور فيمثل؛ التفجر، التطلع، التغير، الثورة..."[6]. إن قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، "لا تشكل خروجا فقط على الموروث الديني السائد، بل تشكل تعديلا وتثويرا لطبيعته، حيث يظل ابن نوح فيها متمردا عصريا، خارجا من فكرة العقوق السلفي إلى الثورة"[7]، يقول الشاعر:

جاءَ طُوفَانُ نُوحْ!

... ...

المَدينَةُ تَغْرَقُ شَيْئًا ... فَشيئًا

تَفِرُ العَصَافِيرُ،

والمَاءُ يَعْلُو،

عَلى دَرَجَاتِ البُيُوتِ -الحَوَانِيتِ - مَبْنَى البَرِيدِ - البُنُوكِ -

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص263.

(2) عبد العزيز الرفاعي، توثيق الارتباط بالتراث العربي، المكتبة الصغيرة، الرياض، السعودية، ط4، 1993، ص19.

(3) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين الشمس، دار الجيل للطباعة، مصر، 1975، ص173.

(4) جهاد فاضل، أزمة حرية...وليست أزمة شعر، ص114.

(5) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص345.

(6) أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، ص250.

(7) عبلة الرويني، الجنوبي، ص65.

التَمَاثِيلُ (أجْدَادُنَا الخَالِدِين) – المَعَابِدْ – أجْولَةِ القَمْحِ –
مُسْتَشْفَيَاتِ الولادَةِ – بَوابَةِ السِجْنِ – دَارُ الولايَةِ –
أرْوقَةِ الثكَنَاتِ الحَصِينَه
العَصَافِيرُ تجلُو..
رُويدًا..
رُويداً..
ويَطْفُو الإوزُّ عَلَى المَاءِ،
يَطْفُو الأثاثُ..
ولُعْبَةُ طِفْلٍ..
وشَهقَةُ أُمٍ حَزِينَه
والصَبَايَا يُلوحنَ فَوقَ السُطُوحْ!
جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ
هَا هُم ((الحُكَمَاء)) يَفِرُون نَحوَ السَفِينَه
المغَنُونَ –سَائِسُ خَيلِ الأمِيرِ– المُرَابُونَ –
قَاضِي القُضَاة
(..ومملُوكهُ!) –
َامِلُ السَيفِ – رَاقِصَةُ المَعْبَدِ

(ابْتَهجَت عِندَمَا اِنْتَشَلَت شَعْرَهَا المُسْتَعَارْ)
جُبَاةُ الضَرَائِبِ – مُسْتَورِدُو شَحَنَاتِ السِلاحْ –
عَشِيقُ الأمِيرَةِ في سَمْتِه الأنثوي الصَبوحْ!
جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ
هَاهُم الجُبَناءُ يَفِرونَ نَحو السَفِينَه
بَينَما كُنتُ..
كَانَ شَبَابُ المَدِينَه
يَلْجمُونَ جَوادَ المِياهِ الجَمُوحْ
يَنقُلُونَ المِياهَ عَلى الكَتِفَينِ.
ويَسْتَبِقُونَ الزَمَنْ

يَبْتَنُونَ سُدُودَ الحِجَارَه
عَلَهم يَنْقِذُونَ مهادَ الصِبَا والحَضَارَه
عَلَهم يُنْقِذُونَ ... الوَطَنْ!
.. صَاحَ بِي سَيدُ الفُلْكِ –قَبْلَ حُلُولِ
السَكِينَةِ:
"انْجُ مِنْ بَلَدٍ.. لَم تَعُدْ فِيهِ رُوحْ!"
قُلْتُ:
طُوبَى لِمَن طَعِمُوا خُبْزَه..
في الزَمَان الحَسَنْ
وأدَارُوا لَه الظَهرَ
يَومَ المِحَنْ!
ولَنَا المَجدُ – نَحنُ الذينَ وقَفْنَا
(وقَد طَمَسَ اللّهُ أسْمَاءنَا!)
نَتَحَدى الدَمَارَ..
ونَأوي إلى جَبَلٍ لا يَمُوتْ
(يُسَمُونَهُ الشَعْب!)
نَأبَى الفِرَارَ..
ونَأبَى النُزُوحْ!
... ...
... ...
... ...
كَانَ قَلْبِي الذّي نَسَجَتَه الجُرُوحْ
كَانَ قَلْبِي الذّي لَعَنَتْهُ الشُرُوحْ
يَرْقُدُ – الآنَ – فَوقَ بَقَايَا المَدِينَةِ
وَردَةَ مِنْ عَطَنْ
هَادِئًا..
بَعدَ أن قَالَ ((لاَ)) للسَفِينَه

... وأحَبُّ الوَطَنْ! [1]

لقد اهتم علم السيمياء، اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية، باعتباره علامة إجرائية، ناجحة في مقاربة النص، بغية استقرائه وتأويله، فقد أبدى (علم السيمياء)، أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي "وذلك نظرا للوظائف الأساسية، (المرجعية والافهامية والتناصية)، التي تربط بهذا الأخير وبالقارئ، ولن نبالغ إذا قلنا، إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا، في التعامل مع النص، في بعديه الدلالي والرمزي"[2]، وبهذا، فإن موضوع دراسة (العنوان)، ينتمي إلى حقل بحثي، يهتم بموضوع دراسة العتبات المفضية إلى العمل، وتمثل هذه العتبات، الخطوات الأولى، التي تجعل المتلقي، يقبض على المفاتيح الأولية للنص، ومن هذه العتبات أيضا، هناك ما يحيط بالنص من أحداث واقعية، للشاعر ذاته أو سيرته الشخصية؛ وتمتد هذه العتبات، لتشمل معلومات القارئ عن النصوص، السابقة للشاعر وغيره من شعراء عصره؛ كل ذلك يسمى العتبات أو النص الفوقي، الذي ينتمي إليه (العنوان)، ويتشابك مع معظمها، مما يجعله أحد المفردات الأساسية في هذا النوع من الدراسة؛ ومما لاشك فيه، أن العنوان، مضمن بعلامات دالة تغلب عليها الصور الإيحائية، الرمزية، "فإذا قرأت ما تحت العنوان، ستدرك السبب، كلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما مجتمعية، أخلاقية، وإيديولوجية كثيرة لابد للإحاطة بها، من تفكير منظم، هذا التفكير، هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا"[3].

ولعل القارئ أمام هذا العنوان المثير (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، يتساءل:

لماذا اختار الشاعر (أمل) هذا الرمز بالذات (ابن نوح)؟.

ألأن القصيدة في لغتها، قوية، شديدة الأحكام، والمدلول انهزامي، ضعيف؟!.

عُرفَ الشاعر بروحية متمردة، صلبة، فلماذا إذن، يستعين، برمزية، غير أخلاقية (ابن نوح العاق)، حسب الطبيعة الانسانية، من جهة والروح الدينية، من جهة أخرى، مع أن السلطة الدينية في مواقفها المطلقة، لايصح أن تناقش؟!.

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص393، 394، 395، 396.

(2) عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية (مجنون الألم)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، عدد 9، 1987، ص 97.

(3) رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مراكش، المغرب، ط1، 1993، ص38

ولماذا يوقع سر الإيحاء في عنوان القصيدة، برابط المقابلة ويعني بذلك، المقارنة؟!، فمجازا يمكن أن يكون كذلك، إلا أن العنوان المثير، يُفقد معايير القصيدة، ثقلها الفكري، فالتمرد في ابن نوح، لم يكن بـشكل من الأشكال، تمردا عقلانيا، ولكنه تمرد انتحاري، لاجدوى منه، في توظيفه لصالح فكرة، تتعدى خـصوصية تمثل شخصا أو موضوعا أدبيا، وإنما سر التمرد هنا يعلن على أن الحد الأدنى الذي وصل إليـه الـشاعر، في التمرد عن كل شئ وعلى كل شئ!، فأسقط بذلك القيمة البراغماتية في تحريـك وتنـشيط الـذهن، لتركيـب الأشياء، حسب خارطة منهجية، تكون ذات صيغة بنيوية في تجسيد الدلالات والمقومات القومية مـن جهـة، وتوثق العلاقة، بين المعيار أو الميزان الذي تدرج في مساره الأفكار السوية؛ فالتمرد عند الشاعر هـو إذا تمـرد انطباعي، ضال، لايندرج تحت لواء (التغيير وإيجاد البدائل والحلول)، كما سـبق في بعـض القـصائد، وهـذه بذاتها علاقة طبيعية جدا في نفسية الشاعر، التي تتغير حسب الظروف المحيطة، فهي حركة حية، مـن المعقـول جدا أن تعيش متناقضات كثيرة!!، ونوضح دلالات العنوان في المربع السيميائي الآتي:

مقابلة خاصة | **مع ابن نوح**

ابن نوح "تخلف عن سفينة والده (نوح) عليه السلام، ومن معه فيها وكان في معزل عنهم فلم يركب السفينة"[1]، فنادى نوح ابنه قائلا ﴿ يابُنَي ارْكَبْ مَعَنَا ولاتَكُنْ مَعَ الكَافِرينَ ﴾ [2] ورد الابن على نداء أبيه : ﴿ قالَ :سَآوي الى جَبَلٍ يَعصِمُني مِنَ المَاءِ ﴾ [3]، عاد نوح يخاطبه ﴿ قالَ : لاعَاصِمَ اليَومَ مِنْ أمْرِ اللهِ إلامَن رَحِمَ ﴾ [4].
وانتهى الحوار بين نوح وابنه :﴿ وحالَ بَينَهُمَا المَوجُ وكَانَ مِنَ المُغْرَقِين ﴾ [5].
"أنهى الموج حوارهما فجأة، "نظر نوح فلم يجد ابنه، لم يجد غير جبال الموت التي ترتفع وترتفع معها السفينة " [6].

مشهد تراثي صادع!

رابط المقابلة والمقارنة يفقد معايير القصيدة، ثقلها الفكري، فتمرد (ابن نوح)، لم يكن عقلانيا بل هو تمرد انتحاري (الغرق)، لاجدوى منه، هذا يوحي لنا أن تمرد (أمل دنقل) فقد مصداقيته وأسقط بذلك القيمة العقلية في تحريك الذهن لتركيب الأشياء حسب منهج سليم، فالتمرد هنا بين ابن نوح والشاعر (امل) تمرد يمتص السخط ويفثأ الغضب، تمرد رافض ثوري لايندرج تحت لواء الحل العملي والتغيير الصحيح وفهم الواقع وتحليله. وهذا يكشف لنا شخصية (أمل) المتغيرة المتناقضة المنكفئة على ذاتها !!

الشاعر (أمل دنقل)، يستعين برمزية غير أخلاقية (ابن نوح)، حسب الطبيعة الانسانية من جهة والروح الدينية من جهة أخرى، ويوقع سر الإيحاء في عنوان القصيدة، برابط المقابلة، يعني بذلك المقارنة !

مشهد حاضر، صادع!

---

(1) علي فكري، أحسن القصص، (من قصص الأنبياء)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، جزء 2، ط8، 1981، ص12
(2) سورة هود، الآية42، مكية.
(3) سورة هود الآية 43، مكية.
(4) سورة هود الآية 43، مكية.
(5) سورة هود الآية 43، مكية.
(6) أحمد بهجت، أنبياء الله، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط7، 1980، ص56.

الشاعر (أمل دنقل)، حاول استحضار المواقف التاريخية، في إيحاءات وتحويرات، فنية، مرتبطة بالأبعاد الحضارية والفكرية والانسانية المعاصرة، لقد بدأت الانهزامية، وروح التمرد العبثي، هذا المرفأ الأخير... شديد الوطأة، بمراسيه الثقيلة، هذا النص المتألق في صوره، لايبتعد كثيرا في توزيعه الأوركسترالي المدهش عن العالم، السمفوني، أو على الأقل عن وضعية تبدو فيها، أشبه بافتتاحيات على النمط (الفاجنري) [*]، "ففاجنر"كان يؤمن بأن الدراما الموسيقية، يجب أن تكون بناء، متماسكا، تقف فيه الكلمات والموسيقى على قدم المساواة، وزاد أن نمط (الموتيف، Le motiv)، وهي اللازمة التي كانت بمثابة التوقيع اللحني للشخصية، أو للمشاعر أو الأغراض، ويختلف "فاجنر" عمن سبقه، من المؤلفين الموسيقيين، في أنه لم يكن يجزئ الكلمات، ليجعل منها قراءات لحنية وكورس واعتراضات، بل كان يخرج سيلا متدفقا من الموسيقى، لاتقتصر فيها الفرقة الموسيقية، على مجرد مصاحبة العازف المنفرد، ولكنها تعمل على تضخيم المشاعر التي يعبر عنها، فتعمل بذلك على إضفاء الوحدة على البناء الموسيقي ككل، وهو ما كان (أمل دنقل)، يسعى لتحقيقه في قصيدته هذه، حيث تنهمر مخيلة (أمل) في صور اتكشفت، بداهة هذه الآليات، عندما ترجمت إلى لغة السينما البصرية في تقنية تدعو للتأمل الكثير، تقنية الارتجاع والاستباق:

وعندما يأتي الشاعر حداثي، فني، مثل (أمل) في نص صدامي مع التراث الديني، ليعبر عن موقف دقيق، مركب من النقد الجارح للذين فروا نحو السفينة، فإنه يختار منطق (السرد)، في تكوين المشاهد، مستهلا قصيدته (بكادر) محدد:

جاءَ طُوفَانُ نُوحْ!

... ...

المَدِينَةُ تَغْرَقُ شَيئًا ... فَشيئًا

تَفِرُ العَصَافِيرُ،

والمَاءُ يَعْلُو،

(*) فاجنر = (ويلهالم ريتشارد فاجنر wilhelm richard wagner)، ولد في ليبزج بألمانيا يوم 22 ماي 1813م، مبدع الدراما الموسيقية، التي تجمع بين الموضوع والكلمات واللحن، وصاحب الأوبرات الصاخبة الغامضة وواضع أقوى القطع الموسيقية وأكثرها، رومنسية، عرضت آخر أوبرا وضعها (فاجنر) في شهر يوليو 1882م وهي: (بارسيفال perssifal)، توفي بعد ذلك في فيفري 1983م

محمد فؤاد إبراهيم (وآخرون)، موسوعة المعرفة، مؤسسة خليفة للطباعة، بيروت، لبنان – شركة ترادكسيم السوسرية، جنيف، 1984، مجلد 13، ص2272.

بعد هذا المشهد مباشرة، تنهمر في مخيلة الشاعر، مشاهد الاسترجاع الموجع لغرق البيوت والحوانيت ومبنى البريد والبنوك والتماثيل والمعابد وأجولة القمح، ومستشفيات الولادة وبوابة السجن ودار الولاية وأروقة الثكنات الحصينة !.

ب [1]

أ

أ: شاشة عادية (جاء طوفان نوح)، "سطر معزول أو مشهد منفرد

ب: شاشة السينما المجسدة؛ (سينما سكوب): أمل دنقل في تراكم المشاهد الدقيقة (درجات البيوت، الحوانيت ...) يضخم صور المشاهد الصادعة، "في أسلوب واقعي تأثيري، تسجيلي، يلمس مظاهر الحياة اليومية المعتادة" [2]

وتنبت المفارقة الفادحة بين (الحكماء) الذين يفرون نحو السفينة، ثم تغيب عين الكاميرا الشعرية في لازمة صوتية موسيقية وهي تردد؛ (جاء طوفان نوح!)، المفعم بالرمز السحري، لتردد أيضا: هاهم (الجبناء)، يفرون نحو السفينة، والشاعر وهو يوظف التراث الديني، لايوظفه طرديا، بل عكسيا، "فسفينة نوح في التراث الديني كانت تحمل على متنها (الحكماء الخيرين، لأن المدينة التراثية هي المتأبية، على الاصلاح الذي هبطت به، الحكمة، والهرب على ظهر السفينة قديما، هروب إلى الخير وفرار من الشر" [3].

والمسألة معكوسة في تجربة (أمل) المعاصرة، فالحكماء هم الجبناء الذين تخلوا عن مدينتهم في محنتها، بينما هو يعي جيدا آلام الغربة، وقسوتها، ليتوحد مع الوطن والشعب، رافضا الهرب والهجرة، ويحاول أن يقاوم الطوفان مع شباب المدينة، ينقلون المياه على الكتفين، في محاولة يائسة، لإنقاذ المدينة/الوطن، ورغم معاناتهم التي برحت فيها الآلام ومفازة الغربة، بين يدي عالم قاس، متكالب على المادة، تنثال معاني الحنين إلى الوطن من مآقي المشهد الأخير من النص، في أفجع رثاء:

كَانَ قَلْبِي الذِي نَسَجَتْه الجرُوحْ

كَانَ قَلْبِي الذّي لَعَنَتْه الشُرُوحْ

---

(1) لو دوكا، تقنية السنما، ترجمة: فايزكم نقش، ص224.

(2) آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، ص164.

(3) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص240.

لكن المهم في هذه الجدلية السردية، أنها تمزج لحظة التبئير الوصفي، في موقف صوت القصيدة، أمام السفينة:

بَعْدَ أنْ قَالَ ((لا)) للسَفِينَه
..وأحبَّ الوَطَنْ

وهي لحظة مرئية ناطقة بكل التداعيات المستحضرة عبر تقنية الاسترجاع المتواترة، وما ينتجه تجاور الصور وتجاور الحالات، من بروز الدلالات التاريخية للمشهد، وأهم من ذلك، ماتنتجه هذه الحركة، بين مشاهد متخالفة من تجسيد صورة، الموقف وتلوينه ومثوله جماليا في وعي المتلقي، الذي يقوم بدوره، بإنتاج معناه. والحقيقة التاريخية، تشهد بمصداقية الشاعر الذي رفض الهجرة إلى الخارج، بحثا عن حريته في مدن أخرى، كما فعل العديدون آنذاك، وهنا تمتزج ذاته، بأزمة نفسية حادة ولايملك حيال ذلك إلا الصمود، والمقاومة في وجه الطوفان، الذي يحمل الفناء والخراب، وقد تشتبك صور الطوفان مع ما عمله (توماس ستيزرإليوت) في قصيدته الشهيرة (الأرض الخراب)، حيث يصف لنا الحياة في لندن من خلال تصوير حياة التجار، الذين يهتمون بالقيم المادية التي يمثلها شارع (كينج وليم) بلندن:

أيَتُهَا المَدِينَةُ المُزَيَفَه
تَقْبَعِينَ تَحْتَ الضَبَابِ القَاتِمِ البُنِي، فِي فَجْرِ يَومٍ،

مِن أيَامِ الشِتَاءِ،
لَقَدْ اجْتَاحَت الأمْوَاجُ جِسْرَ لَنْدن، أفْوَاجُ عَدِيدَة،
مَاكُنْتُ أتَصَوَرُ أنَّ المَوْتَ، قَدْ قَضَى عَلَى هَذَا العَدَدِ مِنَ النَاسِ،
إنَهُمْ يُرْسِلُونَ الزَفَرَاتِ قَصِيرَة وعَلى فَتَرَاتٍ مُتَبَاعِدَة،
وَكُلُ رَجُلٍ مِنْهُم قَدْ ثَبَّتَ نَاظِرَيهِ أمَامَ قَدَمَيهِ،
لَقَد صَعِدَت الأفْوَاجُ التَلَ،
ثُمَ انْحَدَرَتْ إلَى شَارِعِ المَلِكِ ولَيَم ... [1]

إن (أمل دنقل)، كان واحدا من الطيور المشردة، وجوادا من الخيول البرية، مما يوحد الرؤية الشاملة، التي تصدر عنها تجربة هذا الشاعر الفنية في ديوان أوراق الغرفة (8)، إنه اقتراب من التاريخ عبر القصيدة.. اقتراب نقدي وتعرية، لهذا التاريخ المرفوض من منظور تقدمي، متمرد، والشاعر يلتقط كل ما يعتري المجتمع، والعالم والانسان من تحولات وتصدعات، وانهيارات وصراعات، فمارس التماحك

---

(1) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، ص264، 265.

والتماس مع هذه الأفكار والمفاهيم، لمواجهة هذا العطب الكينوني للشخصية التاريخية، المسحوقة، وكـذلك في مواجهة العطب السياسي والثقافي والاجتماعي، والنفسي، الوجـودي، حيـث طمـح إلى كـشف الجـراح الغائرة، في الجسد والروح العربيين؛ وهنا كانت تضطرم مهارته الشعرية وتوقه إلى جماليات حديثـة، وتخييليـة للواقـع والـتراث في صـور بـصرية، وتنويـع للـضمائر الـساردة في القـصيدة، إضـافة إلى المونولوجـات، والتداعيات، التي يشتق مضامينها وأشكالها اللغوية وفصاحتها وبلاغتهـا التقليديـة، والجديـدة، مـن الـوعي واللاوعي لشخوصه التراثيين ومن تراثهم وميراثهم، من أحلامهـم وكوابيـسهم؛ فيمـا وضـع نـصب عينيـه كهربة اللغة، ومغنطتها، كثافتها، تخثيراتها، اختباراتها، مهاراتها؛ أهم من هذا، شاعريتها، الـتي كـان يتمـاهى دائما معها والتي سحب شبكاتها وأنسجتها العصبية إلى قصائد تجربته الأخيرة، وهـي الـتي حفلـت بـالتمرد والرفض والمواجهة والتوتر والمقاومة والقلق والتنـاقض، والانهزاميـة والاستـسلام؛ نبـضت كلـها بخطـاب الشوق والحنين والجسد والموت، بدءا من (ضدمن، زهـور، الـسرير، لعبـة النهايـة) إلى (ديـسمبر، الطيـور، الخيول)، حتى قصيدتنا (مقابلة خاصة مع ابن نوح).

و(أمـل دنقـل) –كـذلك- أكثـر مـا تجلـى وأبـدع في فنـه الـشعري، بـسبب أسـلوب (الاختـزال والتكثيف)، وتقطير اللغة والزمان وبروق المكان في لحظات وبسبب وجودية شخوصه التاريخيـة ودراميـتهم ونزوعاتهم الرغبوية والتمردية حتى الموت، وكأنهم جميعا في حالـة اِلتيـاث وهيجـان وعـصاب قـائم، علـى صراع داخلي، وتناقض في رغباتهم وحاجاتهم الانسانية، التي تتصادم –كم تتصادم المجرات- مـع الأعـراف والتقاليد والنظم الاجتماعية البالية، التي تقف عائقا في وجه التطـور والتجديـد، وتحـسين معطيـات الحيـاة؛ ويصبح الشعر عند (أمل)، البديل عن الانتحار، فهو قبس النور الذي يعيد إليه التـوازن النفـسي؛ وانطلاقـا من هذه الثورة القائمة، بين الشاعر والموت، استطاع أن يصوغ لنا رؤية شعرية، مكتملـة الجوانـب، مكثفـة، الأحاسيس، حاشدا رموزا، من التراث الديني، تمكن بفضلها من تصوير رؤاه بصدق وفنية منقطعـة الـنظير، "وفي قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، تتأكد قدرة التحوير الفـني للشخـصية، ليكتـسب الموقـف القـديم، وجها جديدا، وتظل وظيفة الايحاء –في رسوخها- قادرة على تجـاوز الدلالـة القديمـة، بواسـطة، مكنتهـا في خلق معطيات معاصرة"[1]، إن الشاعر قام باقتباس وتناص مع قـصة "نـوح" –عليـه الـسلام-، ويتجلـى هـذا واضحا كاشفا، عندما يصيح سيد الفلك بالشاعر: (انْجُ مِنْ بَلَدٍ.. لَمْ تَعُدْ فِيهِ رُوحْ!)، ليتقاطع مع نداء "نـوح" –عليه السلام- لابنه؛ قال تعالى: ﴿وَهِيَ تَجۡرِي بِهِمۡ فِي مَوۡجٖ كَٱلۡجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ٱبۡنَهُۥ وَكَانَ فِي مَعۡزِلٖ

(1) رجاء عيد، لغة الشعر، (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص251، 252

﴿يَٰبُنَيَّ ٱرۡكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ ٱلۡكَٰفِرِينَ﴾[1]، وقول الشاعر؛ (نتحدى الدمار.. ونأوي إلى جبل لايموت)، ليتقاطع مع رد الإبن لأبيه "نوح" -عليه السلام-، قال تعالى: ﴿قَالَ سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٖ يَعۡصِمُنِي مِنَ ٱلۡمَآءِ﴾[2].

إن التناص كما يقول "ميشال ريفاتير. **M.Riffaterre** "، هو؛ "مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته،قرابة وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"[3].

فهذه الدائرة التناصية، تساعد القارىء الحق، على محاولة فك ارتباط نصي لاحق، بنصوص سابقة، سواء من حيث المبنى أو المعنى وتصبح مفاتيح يلج بها القارىء إلى العوالم الخفية للنصوص الحاضرة، يستكشف دهاليزها ويضيء عتمتها ويستشرف آفاقها.

إن (أمل)، قام باقتباس قصة "نوح" -عليه السلام- من التراث الديني؛ وأقام علاقة بينها وبين قصته، حين اعتبر هذا الإبن العاصي، العاق أبويا، الكافر دينيا، رمزا لإيثار الوطن والتمسك به على الهجرة مع سفينة والده، وهذا ما يرتبط مع ما كان يعانيه الشاعر من تمزق نفسي، بين البقاء في (مصر)، فقيرا ضائعا، والسفر إلى (بيروت) للعمل حتى إتمام زواجه من الصحفية؛ (عبلة الرويني)، ويستهل الشاعر القصيدة بذكر عنصرين سالبين للهجرة، وذلك بتوظيف عبارتين، متقاربتين من الناحية الدلالية، مع اختلاف من الناحية المعجمية؛ (نَأبَى الفِرَارَ.. نَأبَى النُزُوحْ!)؛ فالفرار، يعني الهروب، والتنازل، وهي سمة من سمات الإنسان الضعيف، الذي لايقوى على مواجهة مشاكله بعزم وثبات، فكان الفرار رمزا للجبن والضعف، وهذا مالايرضاه الشاعر، الذي طالما طمح إلى تحويل المستحيل إلى ممكن. إن بنية الشاعر الفكرية، تقوم دلاليا على التجاذب بين ثنائية (الرفض والمواجهة)؛ الرفض لأن السائد، غير مرغوب فيه، والمواجهة لأن ماسيتحقق ليس ولن يكون في صالح الشاعر، أو يرضيه، ومن ثمة فالشعر والتمرد، يؤدي دور الاحباط والاغتيال؛ وإن شعر (أمل) من النماذج الشعرية، المتفردة، التي تمتاح من التراث، في محاولة توظيفه عبر رؤية معاصرة هامة ودقيقة وحساسة، وقد اختار (أمل دنقل)، الوضوح في اللغة؛ كي تصل القصيدة إلى غايتها، في بناء تركيبي مدهش للغاية، ولا أعتقد أن الوضوح، أخل بمستوى النص، وإنما نجد أن (أمل) يختار مع

---

(1) سورة هود، الآية 42، مكية.

(2) سورة هود الآية 43، مكية.

(3) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 17.

الوضوح، الايحاء البديع في غيبة السقوط في فخ التقرير والنثر.. وفي الايحاء يكمن فكر (أمل)، رأيه ومواقفه من كل ما من شأنه أن يحدث وهذا كله يتم في تصوير بصري تأملي جذاب.

ومرة أخرى ينسج (التناص)، نفسه على خلفية النص الغائب، لقصائد الشاعر ذاته، هذا النص الذي يوسع من "موضوع الحوارية في النص الشعري، وكيفية اشتغاله بناء على شبكة العلاقات"[1]. و"كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد، إعادة قراءة لها، وامتدادا، وتكثيفا ونقلا، وتعميقا"[2]؛ فقصيدة (لاتصالح) من ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، تنطلق من نفس الطريق الذي ارتضاه (أمل) لذاته في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، يقول:

لاتُصَالِحْ!
..وَلَوْ مَنَحُوكَ الذَهَبْ
أتُرَى حِينَ أفْقَأُ عَينَيْكَ،
ثُمَ أُثبتُ جَوهَرَتَين مَكَانَهُمَا..
هَلْ تُرَى..؟
هِي أشْيَاءُ لا تُشْتَرَى.. [3]

بل إن أشهر قصائده، امتازت بثنائية (الرفض/ والمواجهة)، يتجلى ذلك، في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) من ديوان بنفس العنوان، وقصيدة، (كلمات سبارتكوس الأخيرة)، من نفس الديوان أيضا، يقول في الأولى:

أَيَتُهَا النَبِيَّةُ المُقَدَسَةُ..
لاَ تَسْكُتِي.. فَقَدْ سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً..
لَكَي أنَالَ فَضْلَةَ الأمَانْ[4].

ويقول في الثانية:

(مزج أول):
المَجْدُ للشَيطَانِ.. مَعْبُودِ الرِيَاحْ

---

(1) سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص140.

(2) تزفتان تودوروف (وآخرون)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المدني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1989، ص105.

(3) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص324.

(4) المصدر نفسه، ص123.

مَنْ قَالَ ((لا)) فِي وَجْهِ مَنْ قَالُوا ((نَعَمْ))
مَنْ عَلَّمَ الانْسَانَ تَمْزَيقَ العَدَمْ
مَنْ قَالَ ((لا)) فَلَم يَمُتْ؛
وَظَلَ رُوحًا أَبَدِيَّةَ الأَلَمْ! [1]

إنها جميعا قصائد، تتقاطع وتتداخل في تناص يعضد الفكرة والرؤية، هذا التناص الذي يعد "نمطا من أنماط تداخل الخطابات L'intérdiscours"[2]؛ يتشابك ويمتزج في وحدات أساسية، هي:

1- رفض المصالحة والهجرة والسكوت.

2- الهجرة والمصالحة والفرار والنزوح، دوس للماضي النبيل.

3- المواجهة والتحدي والمقاومة والمصادمة هي السلاح.

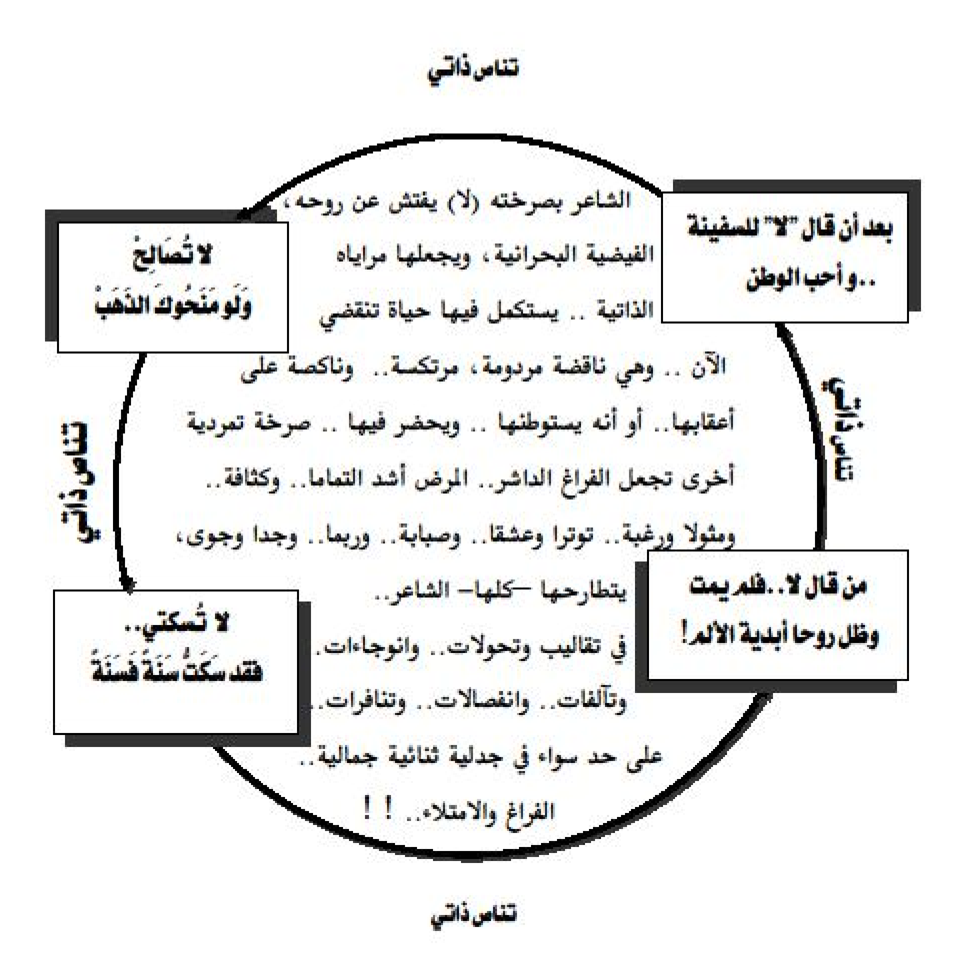
4- قوة السلطة وفعاليتها.

والشاعر (أمل) بهذا النهي (لا) الصارخ، الجازم، هو الأقدر على كتابتنا، واستشباهنا واستنساخنا في أعماله بل على تفسيخنا وتمسيخنا وتجبيننا، كما يتأتى له قراءتنا الداخلية وكتابة أبجدياتنا الغامضة، بتشكلات قصائده ومواجهاته، إنه يفككنا ويدغمنا، يوصلنا ويقطعنا ويتقاطع بنا، فلا يفسد تجلياته ولايفسدنا، بل يحافظ على كينوناتنا وأرواحنا، فيكوننا ويبقينا على هيآت (الحكماء) بعريها وبدائيتها ورفعتها وانحطاطاتها، أشواقها وشهواتها، خرافياتها ومرئياتها، والشاعر يعضد (لاءاته)، بالفعل المضارع (نأبى): (نأبى الفرار ونأبى النزوح)، حيث يأتي قرار رفض النزوح والفرار معززا من الوجهة النحوية بالفعل المضارع (نأبى) المكرر مرتين، ليدل على أن الفعل مستمر في الماضي والحاضر والمستقبل، كذلك في استخدامه لهذا الفعل بدلا من الفعل (نرفض)، لأن الإباء أقوى درجة من الرفض، فالإباء يعني التمسك والاصرار على مبدإ معين دون تنازل، بينما الرفض، يعني عدم القبول لسبب أو لآخر، وقد تتغير هذه الأسباب ويتحول الرفض إلى نقيض.

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص110.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص192.



* مخطط تحليلي يكشف العلاقات التي تربط نصوصه ببعضها البعض حيث (الخطاب الصدامي)، متواصل!

إن تناول الظاهرة اللغوية وطبيعة نشاطها، تثير مسألة التوصيل والتواصل، فاكتناز اللغة بقوة البث وتنوع الدلالة، "ليست هي الغموض أو السرية، ولكنها الإلتباس وتنوع التفسيرات الممكنة، حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرا مستمرا"[1]، وقدرة الشاعر على ذلك "لأن مفهوم الشعر الحديث يرفض وضوح هوية

(1) أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص112.

القول، أو وضوح موقعه، ويعتبر أن لذلك دورا في تحديد قيمة الشعر"[1]. والنشاط اللغوي إذن "عبارة تعني أن العمل الأدبي خلاق لمعناه، إنه ليس علامة أو صورة محسنة، و لكنه يذيب العناصر جميعا، ويعطيها شكلا أو قواما جديدا"[2]. والعمل الفني، هو ما تحقق فيه تلك اللغة الرامزة التي تجمع بين أفكار الشاعر ومواقفه وطريقة تعبيره عنها، وهي أول شرط في نجاح العمل الفني، فإدراك الشاعر ومعرفته للحياة يتركه على صلة دائمة بمجتمعه، وبهذا تصبح اللغة، "فهرسا لحضارة كل مجتمع تتأثر بها وتؤثر فيها، بحيث يصبح الفصل بينهما متعذرا"[3].

إن لغة (أمل) بهذا تكتسب بلاغتها وشرعيتها من قاموس الحياة، والعقل الحي المنتشي؛ ومن نشوة الحس إلى جلوة الروح، تصلصل الكلمات، وتجلجل أجراسها في عذوبة وشاعرية واقتدار فني، آسر، هو بعض تلقائية (أمل)، التي تتلبس تلقائية التدفق وحميمية الإبداع، فتأتي دفقاته الشعرية، مصبوبة بحكمة حارة، فائرة، مسبوكة محبوكة، تحمل كيمياء الشعر، وسحر الشاعرية الرامز، مما يحول هذه اللغة الواقعية إلى مضامين حالمة، مستحيلة، ليحقق هذا "اغتراب الشاعر عن الواقع، وانتمائه إلى الحلم يقيم لنفسه لغة جديدة أخرى، مغتربة بدورها، لغة تقوم على قطع كل علاقة مباشرة ومنطقية مع الواقع، لغة تعايش الحلم و تغترب عن الواقع"[4].

إن المثير للإنتباه في القصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، أن الشاعر (أمل)، استطاع التعبير عن حالة نفسية، تتمثل في صورة التمزق والتجاذب، بين الهجرة والبقاء، مستغلا القصة التراثية الدينية، مجسدة في قصة سيدنا "نوح" عليه السلام، ومن هنا تبرز الوظيفة الإجتماعية للغة، حين يستعملها الشاعر كأداة للتوصيل والإبلاغ، فاللغة بهذا، "أساس مهم للحياة الاجتماعية أو ضرورة من أهم ضروراتها، لأنها أساس لوجود التواصل في هذه الحياة وأساس، لتوطيد سبل التعايش فيها"[5]، واللغة أيضا "وسيلة الانسان إلى تنمية أفكاره وتجاربه وإلى تهيئته للعطاء والإبداع والمشاركة في تحقيق حياة متحضرة، فبوساطتها يمتزج ويختلط بالآخرين"[6]. وتتجسد إبلاغية (أمل) عن طريق أسلوب قصصي، مصور، لا يحتاج إلى الإجهاد في فهم تتبع

---

(1) يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص24.

(2) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص 192.

(3) نايف خرما / علي حجاج، اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عدد 126، شوال 1408 هـ/ يونيو (حزيران) 1988م، ص 122، 123.

(4) فتحية محمود الباتع، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1987، ص213.

(5) أحمد محمد معتوق، الحصيلة اللغوية (أهميتها – مصادرها – وسائل تنميتها)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 212، ربيع الأول 1417هـ/ أغسطس / آب 1996، ص34، 35.

(6) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1975، ص20، 21.

المشاهد النصية؛ كذلك من مميزات الأسلوب عنده، أن الجمل الشعرية الغالبة في الديوان، قد صيغت بأساليب إنشائية، كالاستفهام والأمر، والنهي والتعجب والنداء، ولكنها، قوالب وصيغ خطابية، تزيد فضاء النص حيوية، وأسلوبية مميزة، ونشير كذلك إلى استعمال (أمل) بعض المفردات، من التوراة مثل (طوبى، ولنا المجد) وهي ترد في سِفر التكوين، الاصحاحات السادس والسابع والثامن والتاسع وعدد آياتها (67 آية)، والنص أو القصة الخاصة بمشهد الطوفان، كحدث يشغل مساحة صغيرة ويرد في الاصحاح السابع، وكما سبق فقد أشار إلى النص القرآني، حيث ترد قصة "نوح" –عليه السلام– في السور القرآنية الآتية:

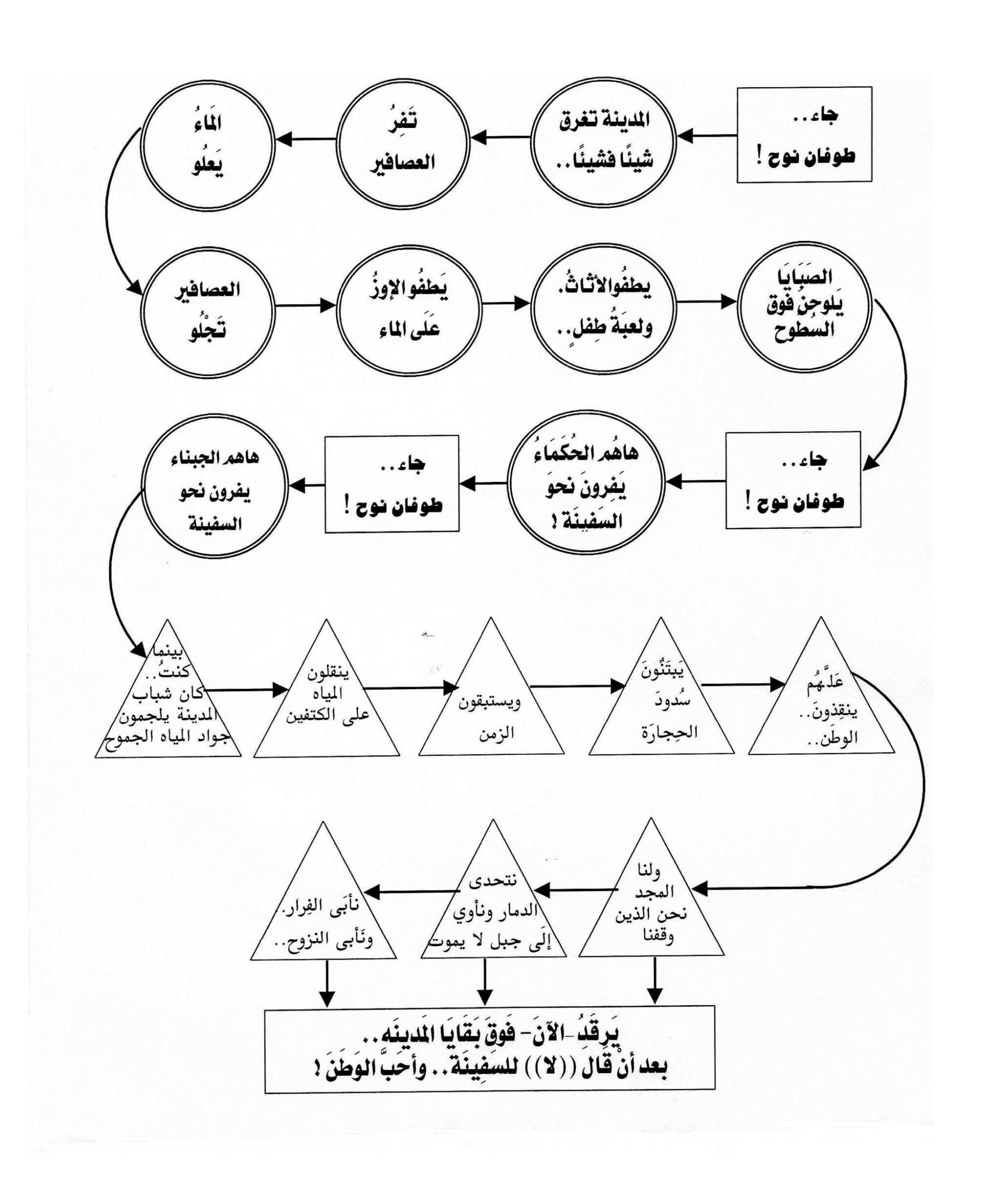
1 – سورة الشعراء 6 – سورة الأعراف 11 – سورة العنكبوت 16 – سورة ق

2 – سورة هود 7 – سورة الأنعام 12 – سورة الصافات 17 – سورة النجم

3 – سورة النساء 8 – سورة إبراهيم 13 – سورة نوح 18 – سورة القمر

4 – سورة يونس 9 – سورة غافر 14 – سورة الفرقان 19 – سورة ص

5 – سورة الإسراء 10 – سورة الحديد 15 – سورة المؤمنون


جاء..
طوفان نوح !
المدينة تغرق
شيئًا فشيئًا..
تفِرُ
العصافير
الماءُ
يَعلو
الصَبَايَا
يَلوحِنَ فوق
السُطوح
يطفُوالأثاثُ.
ولعبَةُ طِفلٍ..
يَطفُو الإوزُ
عَلَى الماء
العصافير
تَجْلُو
جاء..
طوفان نوح !
هاهُم الحُكَماءُ
يَفِرونَ نحوَ
السَفينَة !
جاء..
طوفان نوح !
هاهم الجبناء
يفرون نحو
السفينة
بينما
كنتُ..
كان شباب
المدينة يلجمون
جواد المياه الجموح
ينقلون
المياه
على الكتفين
ويستبقون
الزمن
يَبتَنُونَ
سُدودَ
الحِجارَة
عَلَّهُم
ينقِذونَ..
الوطَن..
ولنا
المجد
نحن الذين
وقفنا
نتحدى
الدمار ونأوي
إلَى جبل لا يموت
نأبَى الفِرار.
ونأبى النزوح..
يرقُدُ -الآنَ- فوقَ بقَايا المدينَه..
بعد أنْ قَالَ ((لا)) للسفِينَة.. وأحبَّ الوطَنَ !

تمتاز القصيدة بلغة خاصة، تفردت في شكلها عن مجموعته الشعرية وفي أبعاد الحركات، التي هي مقياس ربط المعنى الذي تولده المفـردات، داخـل الجـزء من القصيدة؛ وهذه الأبعـاد وليـدة كبـت طويـل؛ ومعانـاة صـامتة، لايريـد الكشف عنها بوضوح؛ ولكن الدارس والمتعمق في دلالات المعنى،يتضح لـه أن فصيلة القصيدة،تنتمي إلى سيل مشتعل من أحاسيس (تغـرق) في ذاتهـا، محاولة بذلك ابتلاع وضوحيتها؛ لتـشكيل صـورة إبداعيـة بالدرجـة الأولى، تعتمد أساسا على إيقاعية أفكار متفاوتة الغموض، من سطر إلى آخر؛ ومـن جولة إلى أخرى، حسب روتين الحركة و السكون اللذين هما معيـار قيـاس العمق الفكري في مسببات الرمز ومفجري الفكـرة، لأن الـشاعر لايريـد أن يُقْرَأَ أكثر من أن يُحَسّ.. هي طبيعة مكتسبة من ظـروف الـشاعر القياسـية؛ والتي تحمل صفة التمرد عن كل صفات السلطة؛ بأشـكالها، والـسفينة رمـز من رموز السلطة؛ لأن السفينة تعني ظرفا قويا داخـل معطيـات الحالـة الـتي يصورها الشاعر ! .

إذا هذا التمرد الشوفيني، المتعصب؛ الذي هو استهلاك غير عقلاني؛ أو بصيغة أخرى، هو إبـصار أعمى، من شخصية فذة في تراكيب ذاتية اللغة، التي يتحكم فيها تحكما مذهلا، إلى درجة التمرد التي يفاجؤنا بها، في هذه القصيدة، حيث يرفض أي وسيلة من (وسائل النجاة)، وإن كانت النجاة بعـض الـشروط الـتي أرادها أن تكون حاضرا متناقضا، لمفهوم القصيدة الدرامي، وبذلك يتطور الشاعر علـى مـدى مراحـل المـد والجزر، في القصيدة الواحدة؛ ليجمع في ذلك بـين المتنـاقض اللغـوي والمتنـاقض الفلـسفي، وبـين حـدوث إسقاطية، من قيمة الرمز، الذي لايدل على شخصية الشاعر، التي عرفناها من قبل، وهـذا مـا يفـسر لنـا أن القصيدة، كتبت في ظروف بالغة الأهمية؛ حيث أن الـشاعر يعـيش حـضورا شـعوريا وانتحـارا لاشـعوريا، يحاول الشاعر، تقريب ظروف جد جغرافية وقطرية وعوامل تاريخية بحتة، ويلهو بالمفهومين في إعطـاء تحليـل يعتمد أصلا على تغييب الشخصية السابقة، وهذا ما يؤكد كطـور ثـان، أن النفـسية منهزمـة جـدا، ولاتعـي الأبعاد التي وضعتها داخل إطار القصيدة العام، وذلك الاطار، الذي قسمته المعاني، إلى حد التلاشي وخلق فراغ وإشكالية عويصة في مفهوم أبعاد الانتماء الروحي والفكري، وبهذه الفوضـى، يـصبح الـشاعر، كتلـة

غريبة داخل، تيار فكري، وهو أعمق وأكثر التصاقا وملازمة لهذه الشخصية، التي كانت مثلا للتحدي والرفض، ولكن في أساليب وقوالب رخوية، سليمة، ومنطقية، لكن يحاول الشاعر –لاشعوريا- أن يستدرك الوضع ويطور أفكاره في نهاية القصيدة، حيث يعود إلى تنمية الشعور بالانتماء من جديد، بوحدانية القيمة الانسانية وبحقيقة الرابطة التي تشكل الوطن في ذات الشخص!.

إن عملية الاستبصار الشعري لشخوص التراث، إضاءة لمتاهات البنى الخفية، لعالم الذات، وللعالم الخارجي، وما أكثر النوافذ المغلقة، وما أشق أن نسمع أخفى الهمسات ونلتقط أدق الجزئيات، ونرسم بحساسية شبكية مفرطة، ملامح، وظلالا للأحداث والأشخاص، يكون من شأنها فنيا، أن تقيم البناء الحدثي، وتجسد الشخوص في التنامي المتكامل، وفي القدرة الخلاقة على نفخ الروح في التراث التاريخي؛ يقول (أمل دنقل)، في قصيدته؛ (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين):

هَا أَنْتَ تَسْتَرْخِي أخِيرًا..
فَوَدَاعَا..
يَا صَلاَحَ الدِينْ،
يَا أَيُهَا الطَبْلُ البِدَائِي الذّي تُرَاقَصَ المَوتَى
عَلَى إيقَاعِهِ المَجْنُونْ،
يَا قَاربَ الفِلِينْ
للعَرَبْ الغَرقَى الذِينَ شَتَّتَهُمْ سُفُنُ القَرَاصِنَه
وأَدْرَكَتْهُم لَعْنَةُ الفَرَاعِنَه
وَسَنَةً.. بَعْدَ سَنَه..
صَارَتْ لَهُمْ "حِطِينْ"..
تَمِيمَةَ الطِفْلِ، وَإكْسِير الغَد العِنّينْ
(جَبَلُ التَوبَادِ حَيَّاكَ الحَيَا)
(وَسَقَى اللّهُ ثَرَانَا الأَجْنَبِي!)
مَرَّتْ خُيُولُ التركْ
مَرَّتْ خُيُولُ الشرْكْ
مَرَّتْ خُيُولُ المَلِكِ –النِسْر،

مَرَّتْ خُيُولُ التَتْر البَاقِينْ
وَنَحْنُ –جِيلاً بَعْدَ جِيلٍ- فِي مَيَادِينِ المُرَاهَنَه

نَمُوتُ تَحْتَ الأَحْصِنَةِ!
وَأَنْتَ فِي المِذْيَاعِ، فِي جَرَائِدِ التَهْوِينْ
تَسْتَوْقِفُ الفَارِينَ
تَخْطُبُ فِيهِم صَائِحًا: "حِطِّينْ"..
وَتَرْتَدِي العَقَالَ تَارَةً،
وَتَرْتَدِي مَلابِسَ الفِدَائِيِينْ
وَتَشْرَبُ الشَايَ مَعَ الجُنُودْ
فِي المُعَسْكَرَاتِ الخَشِنَةِ
وَتَرْفَعُ الرَايَة،
حَتَى تَسْتَرِدَّ المُدُنَ المُرْتَهنَهْ
وَتُطْلِقُ النَارَ عَلَى جَوادِكَ المِسْكِينَ
حَتَى سَقَطْتَ –أيُهَا الزَعِيمْ
وَاغْتَالَتْكَ أَيْدِي الكَهَنَهْ!
(وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهْ..)
(نَازَعَتْنِي –لِمَجْلِسِ الأَمْنِ– نَفْسِي!)
نَمْ يَا صَلاَحَ الدِينْ
نَمْ.. تَتَدَلَى فَوقَ قَبْرِكَ الورودُ..
كَالمِظَلَيينَ!
وَنَحْنُ سَاهِرُونَ فِي نَافِذَةِ الحَنِينْ
نُقَشِرُ التُفَاحَ بِالسِكِينْ

وَنَسْأَلُ اللَّهَ "القُرُوضَ الحَسَنَهْ"!
فَاتِحَةً:
آمِينْ.[1]

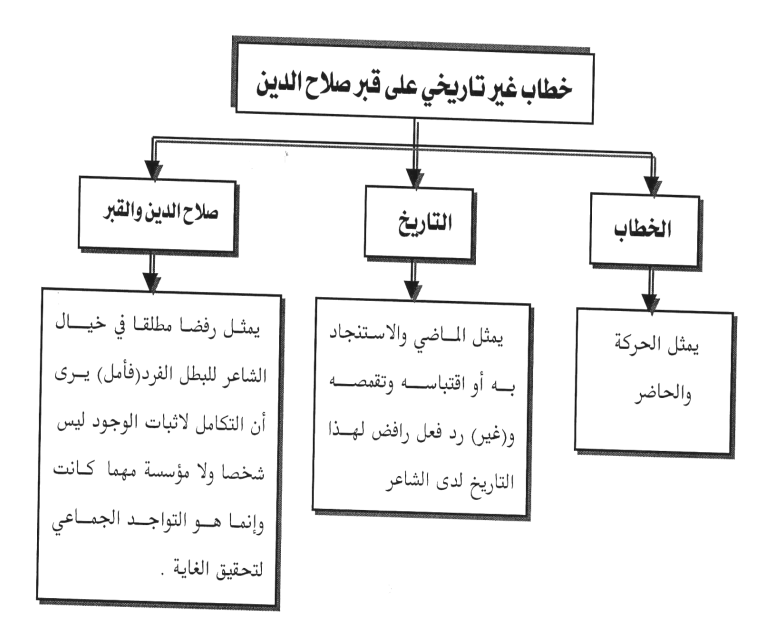
العنوان هنا وحده، يحمل قدرا كبيرا من الاكتناز الدلالي، ولعل القارئ يلاحظ، أن العنوان يرتبط أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه؛ فهو إن شئت نص مختصر، يتعامل مع نص مفصل، فالعنوان دوما عبارة

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص397، 398، 399.

عن نص مختصر، يتعامل مع نص أكبر حجما، يعكس كل أغواره وأبعاده، ومن هنا لا نجد بدا من الاشارة إلى، "أن أغلب الذين يتعاطون الكتابة، إنما يجدون كل الصعوبة في اختيار عنوان أعمالهم"[1]، وبهذا فالعنوان عبارة عن رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه، وهي مزودة بشفرة لغوية يحللها المستقبل ويؤولها، بلغته الواصفة، وترسل عبر قناة، وظيفتها؛ الحفاظ على الاتصال، ولفهم هذه الوظائف، يستحسن الاعتماد، على الوظائف الست، التي تكلم عنها "رومان جاكبسون" وهي:

"الوظيفة المرجعية والانفعالية والافهامية، والشعرية أو الجمالية والتنبيهية، والانعكاسية"[2].

نبرزها في المخطط التالي:



إن الأحداث السياسية والأوضاع الإجتماعية، كانت مصدرا هاما، من مصادر، التجربة الشعرية لدى (أمل)، فقد برز في ظروف منكسرة من تاريخ مصر الحديث، تشابكت فيها الأحداث السياسية، وتفاعلت مع نفسه، مكونة كتلة من الأحاسيس، القاتمة، المزوجة بألوان الحزن والألم واليأس والخوف على

---

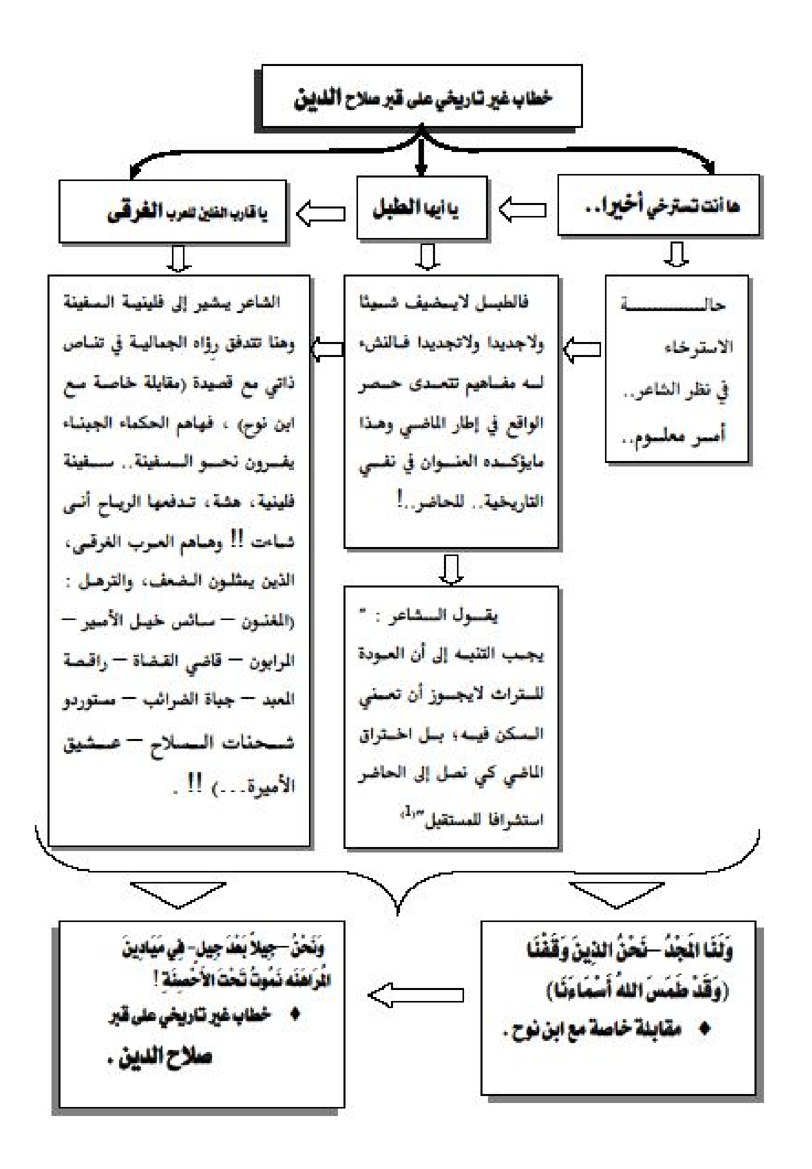
(1) إبراهيم بادي، دلالة العنوان وأبعاده في (موتة الرجل الأخير)، ص113.

(2) بييرجيرو، علم الاشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998، ص30.

المصير المشترك، الذي آلت إليه البلاد العربية، بما منيت بـه مـن انكـسارات وشـروخات، أضـاعت هيبتهـا ومست سيادتها، فاتخذ له في ذلك، طريقا سياسيا في شعره، مستمدا مواضيعه من أوضاع شعبه الممزق، بـين ظلمة الاستعمار في الماضي، وسلطة الحكام المستبدين في الحاضر:

هَا أَنْتَ تَسْتَرْخِي أَخِيرًا..

يتخذ السطر الاول، كطبيعة بسيطة في تحصيل الحاصل، ونزع إفرازات الهلوسة، في تـشيؤ الفكـرة، يعني أن الاسترخاء، أمر معلوم جدا، ومنطقي لايستهدف، الحاضر بالسلبية أو الإيجابية، فالمرحلة الـتي تمثـل المجد والتوحد الشعبي، التي رمـز إليهـا في شـخص "صـلاح الـدين"، يعتبرهـا اللاجـدوى في تحريـك الواقـع، الفكري، فالطبْل البدائي لايضيف تجديدا ولافائدة من توظيفه؛ إنما للنشء مفاهيم تتعـدى عـصر الواقـع في إطار الماضي وتشجيع الواقع على تقمص الماضي، فالرغبة الحقيقية للتغـيير والمقاومـة، تكـون مـن الحاضـر نفسه، باعتبار أن الحاضـر يفـرض حـضورا علـى الـساحة الدوليـة، لاتغييبـا عنهـا وذلـك يتحقـق حـسب مصطلحات العصر ومغيرات الفكر، وتجديد المجتمع، وتسليح الفرد واستقطاب المعيار الواقعي، لخلق تحـدي يوازي الضعف، كانت السفينة فلينيـة (يَاقَـارِبَ الفِلِّـينْ)، وكـان الـشعب عربـا أي ضـعفا، ولاوجوديـة في الحسابات الدولية؛ لأن الحسابات العالمية، لاتنطلق من الأرقام، البـشرية وإنمـا مـن التكـتلات التكنولوجيـة والاقتصادية، ولمزيد من الايضاح نستعين بالمخطط التحليلي الآتي:



بطبيعة الحال، تغيرت من حول النفس الباطنية عند الشاعر (أمل دنقل)، كل رموز الخلق الإبداعي، في تطوير المجتمعات من زاوية إلى زاوية أخرى، وهذا مايجعل صورة (الفلين)، أكثر دلالة على عمق الضعف والترهل للذي يحاول أن يتزعم الفكرة، مهما كانت.. أن يجعل منها قارب (نجاة!) – كما يفعل الحكماء، الجبناء عندما فروا إلى السفينة طالبين النجاة في القصيدة السابقة– حيث يصبح سيد الفلك:

---

(1) جهاد فاضل، أزمة حرية.. وليست أزمة شعر، (حوار مع الشاعر أمل دنقل)، ص 114.

(انْجُ مِنْ بَلَدٍ.. لَمْ تَعُدْ فِيهِ رُوحْ!). كان طبيعيا جدا، أن تكون كصيغة مادية، تجسد قيمة الانحطاط الاجتماعي الذي يعاني منه، الفراغ القومي الذي كان فكرة تعدت حدود الوطن الواحد وعقلية الشاعر الواحد، إلا أن الاستمرار في التمسك بهذه القوة الضعيفة، يعني عودة إلى مازلف من معاني الاندثار الروحي، فالقومية أساءت إلى عقلية كانت أكثر علمية، ورقعة كانت أكثر اتساعا؛ فعامل التقزيم، داخل رفض القصيدة، كان شديد اللهجة:

وأَدْرَكَتْهُم لَعْنَةُ الفَرَاعِنَه

وَسَنَةً.. بَعْدَ سَنَه..

صَارَتْ لَهُمْ "حِطِينْ"..

تَمِيمَةَ الطِفْلِ، وَاكْسِير الغَدِ العِنّينْ.

والفرعونية كرمز من رموز القصيدة، يدل على الانغلاق على ما يعتبرونه، ساميا، وأحد أسباب الأفول في الحضارة الفرعونية نفسها، أي أن رمز (حطين) يريد به الشاعر، أن يفجر الشعور عند الشعوب فقدت علاقة القرابة بين بعضها البعض، في اللسان إلى البصيرة والعقيدة والهدف؛ حاول الشاعر تضخيم الحدود الزجاجية، التي لاتصلح إلا للمتاحف؛ أي لكل ما أنهكه الأفول وقضى عليه، أي أن إحياء الموت، لايعني العودة إلى الحياة.

ويستمر الانكسار، وتستمر الرغبة الشديدة في المطالبة بالحل؛ كان الحل عملية همسية، ليست بالوضوح الذي يكون في لغة الأرقام، إنما هو في لغة تكون جامعة بين الشعب والسلطة، هكذا اكسير الغد العنين، رمز يعني فوضى تحديد الموقف بشكل علاجي بحت وإنما هو محاولة للاعتراف بالداء، والفرق شاسع؛ يبقى عامل التاريخ أحد المصطلحات التي رافقت

تطور القصيدة في باطن المعنى، هو عند الشاعر قوي جدا:

(جَبَلُ التَوْبادِ حَيَّاكَ الحَيَا)

(وَسَقَى اللَّهُ ثَرَانَا الأَجْنَبِي!)

مَرَّتْ خُيُولُ التركْ

مَرَّتْ خُيُولُ الشرْكْ

مَرَّتْ خُيُولُ المَلِكِ –النِسْر،

مَرَّتْ خُيُولُ التَتْر البَاقِينْ

وَنَحْنُ –جِيلاً بَعْدَ جِيلٍ– فِي مَيَادِينِ المُرَاهَنَه

نَمُوتُ تَحْتَ الأَحْصِنَةِ! [1]

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص397.

إن الجمع بين (التتار، الشرك، الملك النسر)، وبقاء التتار مربوط، بفعل (مَرَّ)، ويعني هنا (أحدث وأثّر)، والشاعر يعرف وجوههم واحدا، واحدا: الحكماء، الجبناء، الذين مروا أيضا على "نوح" -عليه السلام- ورأوه منهمكا في صنع السفينة.. والجفاف سائد.. وليست هناك أنهار قريبة، أو بحار.. كيف ستجري هذه السفينة إذن يا نوح؟.. هل ستجري على الأرض.. أين الماء، الذي يمكن أن تسبح فيه سفينتك؟، "وترتفع ضحكات الكافرين، وتزداد سخريتهم من نوح.. إن قمة الصراع في قصة نوح تتجلى في هذه المساحة الزمنية.. إن الباطل يسخر من الحق.. يضحك عليه طويلا، ويسخر منه طويلا"[1]، قال تعالى، في سورة هود: ﴿وَيَصْنَعُ ٱلْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِّن قَوْمِهِۦ سَخِرُوا۟ مِنْهُ ۚ قَالَ إِن تَسْخَرُوا۟ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ﴾[2]، كذلك الترك والمشركون والملك النسر.. كلهم رموز مختلفة لقوى استلابية واحدة!.

والملك النسر، ليس هو سبيل النجاة، في نظر الشاعر، لأن القوة الحضارية الآن، ترتبط بشخص مهما كان، ولكنها ترتبط ارتباطا، عضويا وكليا بالشعب نفسه، وهذا يجعلنا نتساءل؛ عن الكيفية التي نجعل بها من الكتل البشرية (الشعب)، الراكدة المتجمعة حول غايات بسيطة، سطحية؛ قوى ديناميكية، تصنع التاريخ وتغير مجراه، نحو هذا الهدف أوذاك؟، ويقوم المفكر الكبير "**مالك بن نبي**"[*]، بعملية تحليل جد مركزة

(1) أحمد بهجت، أنبياء الله، ص54.

(2) سورة هود، الآية 38، مكية.

(*) مالك بن نبي: مفكر وفيلسوف كبير، ولد في قسنطينة بالجزائر سنة (1905) لأبوين فقيرين، دخل كتابا قرآنيا ليتعلم فيه ثم المدرسة الفرنسية ولم ينقطع عن الثقافة الاسلامية والدينية، أنهى دراسته الاعدادية، عام (1918)، وفي عام (1920) نجح في امتحانات الدخول إلى المدرسة الثانوية، زار مرسيليا وليون وباريس ثم عاد إلى الجزائر، عين كاتبا للمحاكم بآفلو (وهران) سنة 1927، تعرف على الشيخ عبد الحميد بن باديس وسافر بعد ذلك إلى فرنسا (1930)، تزوج عام (1931) من فرنسية هداها إلى النور فأسلمت وكان اسمها (خديجة)، انتقل إلى القاهرة عام (1956) حتى عام (1963) حيث استطاع إتقان اللغة العربية وبدأ يحاضر ويكتب بها وفيها كان بيته مدرسة ثقافية يقصدها الطلبة من عرب ومسلمين وهناك أيضا تجلى نشاطه الفكري في انتشار واتساع كبيرين، عاد إلى الجزائر حيث عين مديرا للتعليم العالي وتفرغ بعد ذلك للعمل الفكري حتى توفي في الجزائر في 31 من تشرين الأول 1973.
للمفكر اثنان وعشرون (22) مؤلفا مطبوعا واثنا عشر مؤلفا مخطوطا.
انظر: مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر، الجزائر، ط2، 1984.
- مالك بن نبي، في مهب المعركة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1981.

(الاستعصار)، ليخلص في النهاية، أن أي مجتمع في نقطة إقلاعه، ليس أمامه من رأس مال "سوى ثلاثة عوامل مادية: [الإنسان – التراب – الوقت]"[*].

ومن ثمة استطاع صياغة معادلته الحضارية المشهورة: [حضارة = إنسان + تراب + وقت].

وينقلنا المفكر الكبير، إلى حقل آخر من حقول المعرفة البشرية، التفاعلات الكيميائية، ليقيم مقارنة بين معادلته الحضارية والمعادلة الكيميائية: [ماء = أكسجين + هيدروجين].

حيث لايتشكل الماء إلا بوجود (مركب)، أي شرارة كهربائية، ومن ثمة يؤكد أنه لنا الحق في أن نقول: " أن هناك ما يطلق عليه (مركب الحضارة)، أي العامل الذي يؤثر في مزج العناصر الثلاثة بعضها ببعض، فكما يدل عليه التحليل التاريخي.. نجد أن هذا المركب موجود فعلا؛ هو الفكرة الدينية، التي رافقت دائما، تركيب الحضارة خلال التاريخ"[1]، فالقاعدة والبنية الحقيقية للمجتمعات، ليست شريحة من المجتمع نفسه، مهما بلغت مكانة هذه الأخيرة، وإنما الرأي السديد؛ وتحديد المصير الروحي يكون في يد الشعوب كما عرفنا ذلك؛ أي الطاقة الحقيقية، ليست وطنا يمثله شخص بعينه مهما علا، شأنه وعظم سلطانه، وإنما الثروة الحقيقية، هي الطاقة البشرية، الانسانية، الروحية، التي يعتمد عليها الشخص الواحد في تغيير أدوار الحركة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والتكنولوجية والعسكرية، بذلك يثبت لنا أن التتار، ليس رمزا للموت والخراب والدمار، كما أن الملك النسر ليس رمزا للحياة!:

وَأَنْتَ فِي المِذْيَاعِ، فِي جَرَائِدِ التَهْوِينْ
تَسْتَوْقِفُ الفَارِينَ
تَخْطُبُ فِيهِم صَائِحًا: "حِطِّينْ"..
وَتَرْتَدِي العقَالَ تَارَةً،
وَتَرْتَدِي مَلابِسَ الفِدَائِيينْ
وَتَشْرَبُ الشَايَ مَعَ الجُنُودْ
فِي المُعَسْكَرَاتِ الخَشِنَةِ
وَتَرْفَعُ الرَايَةْ،
حَتَى تَسْتَرِدَّ المُدُنَ المُرْتَهنَةْ

(*) معنى التراب هنا ليس بالمعنى المتبادر إلى الذهن، إنما المقصود به كل شئ على الأرض وفي باطنها، سواءا أكان ثمرا أو معدنا، ولعل المفكر استوحاه من قوله تعالى ﴿ وَسَخَّرَ لَكُمْ مَا فِي السَمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ جَمِيعًا مِنْهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَومٍ يَتَفَكَرُونَ ﴾ سورة الجاثية، الآية13، مكية.

انظر: مالك بن نبي: تأملات في المجتمع العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1985، ص167.

(1) مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة: عبد الصبور شاهين، ص48.

وَتطْلِقُ النَارَ عَلَى جَوادِكَ المِسْكِينَ
حَتَى سَقَطْتَ –أيُهَا الزَعِيمْ
وَاغْتَالَتْكَ أيْدِي الكَهَنَهْ!
(وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهْ..)
(نَازَعَتْنِي –لِمَجْلِسِ الأَمْنِ– نَفْسِي!)
نَمْ يَا صَلاَحَ الدِينْ
نَمْ.. تَتَدَلَى فَوقَ قَبْرَكَ الوِرْودُ..
كَالمِظَلَيِينَ! [1]

تتواصل رواسب المعاناة والأفكار، التي تشعر بإرهاق كبير شديد، أكثر مايرهقها، هو طريقة تفجير المغيرات في عقول المتغيرات؛ وهو باب مفتوح في أفكار القصيدة، غير مغلق، بإمكان أي شاعر، أن يواصل من خلاله، كتابة شعرية، تنصب في إطار القصيدة العام؛ لأنها فكرة جوهرية وأفكار جزئية، وأحاسيس مشتركة، بين عامة أبناء هذا الوطن الكبير؛ يواصل الشاعر سرد المعاناة التاريخية، في تحديد الشخص الواحد؛ حيث يعطيه أدوارا كثيرة، في ارتداء العقال، وملابس الفدائيين وأشياء كثيرة، يحاول من خلالها، إبراز الخلل التاريخي والتحذير الكلي من الوقوع فيه، إلى غاية المقطع الأخير:

وَنَحْنُ سَاهِرُونَ فِي نَافِذَةِ الحَنِينْ
نُقَشِرُ التُفَاحَ بِالسِكِينْ
وَنَسْأَلُ اللَّهَ "القُرُوضَ الحَسَنَهْ"!
فَاتِحَةً:
آمِينْ. [2]

وهنا تعبير قائم في شبه اللامعاناة، التي كانت محور القصيدة، وبهذا كان النص، يعبر عن تحليل فكري يخص الشاعر ويخص المرحلة التاريخية التي سبقت كتابة القصيدة، ولكنه تحليل يمتاز بمنطقية شديدة وحسية بالغة الأهمية، مَثَّلَ الشاعر في قصيدته، دور المدافع عن الملك أو الحاكم، لتجسيد قيمة حقيقية للخلفية الشعبية، المغيبة تماما.

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص398، 399.
(2)

وإذا عدنا إلى القصيدة، فسنجد أن الشاعر، مازال يغترف ويستوحي نصوصه عن طريق (التناص) في علائق مع خطابات أخرى، في مثاقفة، حصيفة مع أبيات الشاعر "أحمد شوقي"، تضفي على شعر (أمل)، عدا جمالياته، عتاقة وجلالا، وصيغة حضارية، متواصلة، ويظهر نسيج التناص في البيتين التاليين:

1- (جَبَلُ التَوَبادِ حَيَّاكَ الحَيَا)

(وَسَقَى اللَّهُ ثرَانَا الأَجْنَبِي!)

2- (وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهُ..)

(نَازَعَتْنِي –لِمَجْلِسِ الأَمْنِ– نَفْسِي!).

فالبيت الأول يتناص مع بيت من مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي:

جَبَلُ التَوَبادِ حَيَّاكَ الحَيَا وَسَقَى اللَّهُ صِبَانَا وَرَعَى[1]

ويستخدم الشاعر، المفارقة الصارخة، الساخرة، حيث الشاعر "يدمر التوقع الذي يثيره البيت المضمن عن طريق بناء صيغة ساخرة مناقضة لمستوى مشابهة الحقيقة (Vraisemblance))، في البيت المضمن، وتشكل الصيغة الساخرة، في العبارة (ثرانا الأجنبي) تحولا تاما في المضمون والقافية"[2]، أما البيت الثاني، فيتناص مع بيت من قصيدة للشاعر أحمد شوقي و هي معارضة لسينية البحتري:

وَطَنِي لَو شُغِلْتُ بِالخُلْدِ عَنْهُ نَازَعَتْنِي إِلَيْهِ فِي الخُلْدِ نَفْسِي[3]

حيث "تكسر صيغة -مجلس الأمن- السياق المضموني في السطر الشعري مع الاحتفاظ بالقافية"[4]، فهذه التناقضات والمفارقات بين مستويات الخطاب "تعادل الواقع المعيش، وتشكل في الوقت نفسه انقطاعا تاريخيا،.. يماثل الانقطاع في الذاكرة الشعرية ومن ثم انقطاع الاستمرارية التاريخية والثقافية على السواء"[5]، وحيث الخطاب يبقى غير تاريخي!؛ في هذا الزمن اللاتاريخي!..

---

(1) أحمد شوقي، مجنون ليلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1983، ص112.

(2) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص183.

(3) أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد 1، 1986، ص46.

(4) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص183.

(5) المرجع نفسه، ص183.

الفصل الثاني

المعتقد وحوصلة المشروع الإنساني

أ- المخاض عند الشاعر وبزوغ الرمز:

(بكائية لصقر قريش- قالت امرأة في المدينة)

ب- متحكمات الرمز:

(إلى محمود حسن إسماعيل)

الفصل الثاني

المعتقد وحوصلة المشروع الإنساني

أ- المخاض عند الشاعر وبزوغ الرمز:

الشعر في معنى الخلق، رؤية عميقة، وقدرة خارقة على استيعاب رحابة الحياة وتمثل غنى التجربة بنوع من المعاناة المضنية لصياغة عالم كامل، الواقع نواته؛ ولكنه في الإبداع دفقة من الألق والالهام، تنبض بالصدق والشفافية، وحسب النظرية الاجتماعية المفسرة، للابداع الفني؛ فإن "الغاية الوحيدة للذات؛ هي تحقيق الذات، لكن الطريق الموصل من الأنا إلى الأنا، لابد من أن يدور حول العالم؛ وبالتالي فهو لابد من أن يمر بالآخرين"[1].

و(أمل دنقل)، في قصيدته (بكائية لصقر قريش)، في دلالة عميقة ورموز موحية، يفتح جبهة أعرض، لآفاق تجربة تاريخية حاضرة بكل مافيها من انكسار وغربة، وشجى وغبن وغواية.. إلى آخر القائمة التي يمكن أن تكونها أحاسيس الشاعر، من مصطلحات الحسرة والبكائية؛ بعد إذ تكتم مواجيده، ووزعها على الأمكنة، (غرف العمليات، السرير..) وعناصر الطبيعة (الزهور، أوراق ديسمبر، الطيور، الخيول)، والأسماء من (ابن نوح وصلاح الدين).. الشاعر، وبقاموس لغوي شفاف، مسؤول بامتيازه وإبداعيته، أمام الحقيقة:

عِمْ صَبَاحًا.. أَيُهَا الصَّقْرُ الُمجَنَّحْ
عِمْ صَبَاحًا..
هَلْ تَرَقَّبْتَ كَثِيرًا أَنْ تَرَى الشَمْسَ
التِي تَغْسَلُ فِي مَاءِ الْبُحَيْرَاتِ الجِرَاحَا
ثُمَّ تَلْهُو بِكُرَاتِ الثَلْجِ،
تَسْتَلْقِي عَلَى التُرْبَةِ،
تَسْتَلْقِي.. وَتَلْفَحْ !
هَلْ تَرَقَّبْتَ كَثِيرًا أَنْ تَرَى الشَمْسَ.. لِتَفْرَحْ
وَتَسُدَّ الأُفُقَ للشَرْقِ جنَاحَا

---

(1) علي عبد المعطي أحمد، فلسفة الفن (رؤية جديدة)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص58.

أَنْتَ ذَا بَاقٍ عَلَى الرَايَاتِ.. مَصْلُوبًا..مُبَاحًا
تَصْرُ الرِيحُ، وَأَضْلاَعُكَ كَالرَوضِ الْمُصَوَّحْ
تَتَشَهَّى لَذْغَةَ الشَمْسِ التِي تَنْسُجُ لِلدِفْءِ وِشَاحًا!
أَنْتَ ذَا بَاقٍ عَلَى الرَايَاتِ مَصْلوبًا.. مُبَاحًا
-"اسْقِنِي.."
لاَ يَرْفَعُ الجُنْدُ سِوَى كُوبِ دَمٍ.. مَازَالَ يَسْفَحْ !
-"اسْقِنِي.."
هَاكَ الشَرَابَ النَبَوِيَّ..
اشرَبْهُ عَذْبًا وَقرَاحًا
مِثْلَمَا يَشْرَبُهُ البَاكُونَ..
وَالْمَاشُونَ فِي أُنْشُودَةِ الفَقْرِ الْمُسَلَّحْ!
-"اسْقِنِي.."
لا يَرْفَعُ الجُنْدُ سِوى كُوبِ دَمٍ مَازَالَ يَسْفَحْ!
بَيْنَمَا "السَادَةُ" فِي بَوَابَةِ الصَمْتِ الْمُمَلَّحْ
يَتَلَقَونَ الرِيَاحَا
لِيَلُفُوهَا بِأَطْرَافِ العَبَاءَاتْ..
يَدُقُوا فِي ذِرَاعَيهَا الْمَسَامِيرْ..
وَتَبْقَى أَنْتَ
(مَا بَينَ خُيُوطِ الوَشْى)
زرًا ذَهَبِيًا
يَتَأَرْجَحْ!
وَقَفَ "الأَعْرَابُ" فِي بَوَابَةِ الصَمْتِ الْمُمَلَّحْ
يُشْهِرُونَ الصَلْفَ الأَسْوَدَ فِي وَجْهِ سِلاَحَا
يَنقُلُونَ الأَرْضَ: أَكْيَاسًا مِنَ الرَمْلِ
وَأَكْدَاسًا مِنَ الظَلِ
عَلَى ظَهْرِ الجَوَادِ العَرَبِيُ الْمُتَرَنِح!
يَنقُلُونَ الأَرْضَ..
نَحْوَ النَاقِلاَتِ الرَاسِيَاتِ -الآنَ- فِي البَحْرِ

التِي تَنْوِي الروَاحَا
دُونَ أنْ تُطلق فِي رَأسِ الحِصَانْ
طَلْقَةَ الرَحْمَةِ،
أو تَمْنَحَهُ بَعْضَ امْتِنَانْ!
عِمْ صَبَاحًا أَيُهَا الصَقْرُ المُجَنَّحْ
عِمْ صَبَاحًا
سَنَةٌ تَمْضِي، وَأُخْرَى سَوفَ تَأْتِي،
فَمَتَى يُقَبِلُ مَوْتي..
قَبْلَ أنْ أصْبِحَ -مِثْلَ الصَقْرِ-
صَقْرًا مُسْتَبَاحًا!؟ [1].

العنوان (Titre, Title)، هو المعلومة الأولى، التي يتوجه بها النص إلى القارئ مباشـرة، ويعطيـه انطباعا أوليا؛ لا يلبث هذا الانطباع، أن يتسع أو يضيق، مع تقـدم عمليـة التلقـي وذلـك تبعـا لآليـة إنتـاج المعنى، فالعنوان هو العلامـة الأولى، الدالـة علـى العمـل ويعلـن عـن طبيعتـه؛ والعنـوان كمـا يـرى "لـوي بورخيس"، بمثابة البهو الذي تدلف منه إلى دهاليز العمل، نتحاور فيها مع صاحب العمل؛ وبواسطة العنوان، يفتح المتلقي النص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية والصحيحة، فيه ومنـه؛ ويـشكل (العنـوان)، إحـدى الوسائل الأساسية للكشف عن طبيعة النص، والإسهام في فك شفراته؛ و(العنوان)، يعلن عن القصد الذي تأسس عليه النص، بقدر ما يشير إلى مجموع النسيج المتداخل في علاقاته وتشابكاتها مـع المفـردات الـشعرية الأخرى؛ "ومن خلال (العنوان)، الموضوع للنص، تنهض خاصية بارزة في تحديد النص الأدبي"[2].

ويرى الناقد "جيرارجينيت، أن العنوان هو "مجموع العلامات اللسانية، الـتي يمكـن أن تـدرج علـى رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته"[3]؛ أما "ليوهوك"، فيقول بأن العنوان ليس سكونيا بقدر ماهو علاقة متحركة، تفرض النص كمعنى آت.

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص400، 401، 402، 403.

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفـة، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، عدد164؛ أغسسطس1992، ص236.

(3) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، عدد2، 1998، ص456.

والشاعر (أمل دنقل)؛ في عنوان قصيدته (بكائية لصقر قريش[*])، تطفو على السطح إنسانيته، وشاعريته المتمثلة والدرامية المتشظية التسلسلية، ودائما أدقق في تمكن (أمل) من لغته ومن مطواعيته على التعبير في حدوده الدنيا والعليا، حيث الصوت من إفرازات وفاعلية الطابع الوجداني، الذي يمثل البكائية وحرقة المستحيل، ويتحد اتحادا كليا في رحلة الإنسان التاريخية، التي هي بدورها محطات، تنعشها الروحية السليقة والوسيلة العقائدية؛ التي تبني الإنسان بناءا روحيا متكاملا، يتنزه فيها صاحبه على الجسديات، التي تفتقر على دعائم المكون الروحي.

وفيما يلي مخطط بياني يكشف بعض مغاليق العنوان:

(*) عبد الرحمن الأول (الداخل): ابن معاوية ابن هشام بن عبد الملك بن مروان، ويلقب بصقر قريش، يعتبر من أعظم الأمويين ومؤسس دولتهم في الأندلس بعد زوالها في المشرق. وعرف بالداخل لأنه أول أمير أموي من البيت الحاكم دخل الأندلس بعد انهيار حكمهم في المشرق.
عبد الله أنيس الطباع، القطوف اليانعة من ثمار جنة الأندلس الاسلامي الدانية، دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص129.



* **مخطط يفتح مغاليق دلالة العنوان (بكائية لصقر قريش).**

النص قائم على إثارة القلق والتوتر؛ هذا التوتر الذي سيظل ملازما للنص حتى النهاية؛ فالرؤيا الشعرية ينبغي أن "تنبثق عن هم مركزي يشغل الشاعر ويستقطب طاقته الروحية ونشاطه الحسي، وأن غنى هذه الرؤيا وفتنتها وتأثيرها يمكن فيما تحمله من قلق وإثارة"[1]؛ إذ ينطلق الشاعر (أمل) من محطة واقع كثير الأهمية بالنسبة إليه.. يحيكه ببطء، لحظة بلحظة، يستغل من وراءه قربه من الأحداث؛ ويضع القارئ على أهبة خوض التجربة من خلال معايشته القرائية لها.. بعيد عن المتخيل البعيد الذي كثيرا ما يشوه المتن

(1) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990، ص 32.

الشعري الذي يعرف نسوجه من الواقع المجتمعي المصري.. الذي يحتاج إلى تأريخ من منظور العلائق، وجملة المتناقضات التي أفرزتها، المراحل السياسية وطعمها بأدوات وأشكال تمثل محاولة لتغيير إطار حضاري مجتمعي بأكمله:

عم صباحا.. أيها الصقر المجنح

عم صباحا..

هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا

ثم تلهو بكرات الثلج،

تستلقي على التربة،

تستلقي.. وتلفح!

هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس.. لتفرح

وتسدّ الأفق للشرق جناحا؟

أنت ذا باق على الرايات.. مصلوبا.. مباحا

تصر الريح؛ وأضلاعك كالروض المصوح

تتشهى لذغة الشمس التي تنسج للدفء وشاحا! [1]

(عم صباحا).. أتت في بناء الخطاب الشعري، لبنة من أسى يضعها الرمز التاريخي، (الصقر المجنحْ)، كوصف مجازي للحزن الجوهري، هذا الأنيق.. هذا الصادق غير المفتعل، العميق المرادف للرقيق، فدرجة الحزن المرادة، شاسعة، متربعة على عرش قلب الشاعر؛ مطلة على خندقة السحيق، المتوارث أحيانا من عل؛ إشارة أخرى على سموه وارتفاع قيمته، ولا شك إذا في العبارة المباغتة، فالمفاجأة مشروعة؛ خصوصا ونحن في عالم مليء بالزيف والتنكر حتى في مشاعرنا، أثمن ما يملك الإنسان، يخطو الشاعر لتحقيق عالم جميل، وإن كان حزينا، شرط أن يخلو من القذارة و الزيف، برسم مستقيم مواز للصورة الرفض، الحقيقة القائمة؛ كيف لا، وهو لا يعلم أن الحكماء، ليسوا الحكماء وأن السفينة ليست السفينة، وهو يرى بصمة تزوير؛ بفعل ألوان مصطنعة.

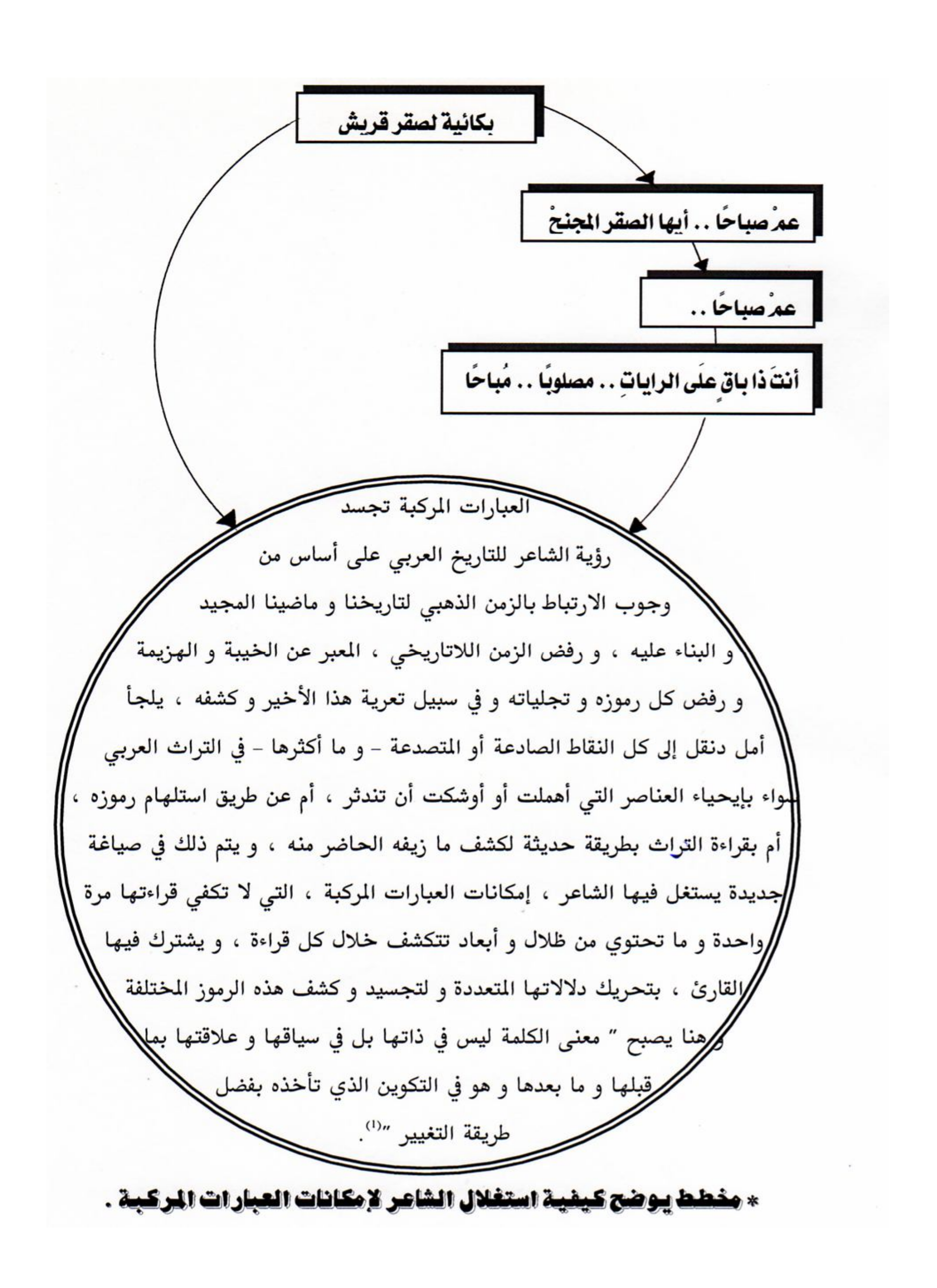
يلجأ (أمل) إلى التركيز مرة أخرى – بعد قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) وقصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) – على الأسباب الحقيقية للانقطاع التاريخي؛ إن الرمز التاريخي المرتبط في الذاكرة الشعرية بالأمجاد والفتوحات العربية في الأندلس، يتحول إلى رسم باق على الرايات، مصلوبا

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 400، 401.

مباحا[1]. (أمل دنقل) مرة أخرى، نراه يلتفت لفتة ذات اليمين، فإذا هو أقصى التاريخ؛ فل غرابة أن يعـيش أمجادنا الماضية بغير عناء اللاهث في صفحات التاريخ؛ إنه يفتح في قصيدته، نافذة على التاريخ العربي، يعود إلى الماضي في الحاضر؛ بهدف التعريف بذلك الماضي وإضاءته وجعله ماثلا في الحياة المعاصرة؛ ومن أجل أن تبقى حاضرة علـى الـدوام.. ذكـرى الأبـاء الـرواد، الـذين أبـدعوا وصـنعوا إرثـا، وتركـوا للآتـين، تراثـا وذكريات.. لكنه الآن؛ تراث وتـاريخ، مـصلوبان.. مباحـان.. مـشردان، عـبر الفـضاءات المـشتتة، معلقـان (كالطيور)، بين السموات والأرض، تنسج حولهما، أشـعة الـشمس، خيوطـا مـن مـشاعر الأسـى والحـزن والسخط، منزويان في زوايا المتاحف وبين صفحات الكتب القديمة (كالخيول) تماما.

(1) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 183.



* مخطط يوضح كيفية استغلال الشاعر لإمكانات العبارات المركبة .

العبارات في النص، بإيقاعاتها الموسيقية المتواترة، بين (الحاء الساكن) و(الحاء الممتد المطلق بألف الإشباع)، (المجنح، تلفح، تفرح، المصوح / صباحا، الجراحا، جناحا، مباحا، وشاحا)، ترتسم لمحاتها زفرات

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 127.

حرّى من عمق تاريخ حي وتجتمع في خطوط طول وعرض، لترسم هيئة شاعر نبيل، تجتمع في لغته طاقة النحت والتفجير والتكرير، والتصوير والترميز وصفاء التفكير؛ إضافة إلى اجتماع الدهشة والرغبة والمنطق، والجدة ألأسلوبية، في طريق سرده الفكري؛ "والانحراف الأسلوبي وهو ما يميز اللغة الشعرية، من اللغة النثرية"[1] وهو الذي يكون "عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب وما يؤثره في كلامه عما سواه، لأنه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره ورؤاه"[2].

(أمل دنقل)، شاعر بكل ثقل المعاناة وحدة وعيها، يرزح تحت وطأتها بشجاعة، وصبر خارقين؛ مثقف، مؤمن برسالة الكلمة والفن والمجتمع؛ مناضل باستمرار في سبيل ترقية آدائه الشعري، بما يخدم وضوح التعبير ودقته في خضم مضمون ودلالة كثيفة، وثمينة، يدفعها يوميا كضريبة للمواطنة، بأحضان بيئة حساسة وخصبة ألوانها؛ (من قال "لا" للسفينة، وأحب الوطن!). و(أمل دنقل)، يعد من أكثر أبناء جيله اشتغالا على اللغة، التي عمل على تفكيك تراكيبها والبحث عن معادن جديدة، وغير متوقعة لكلماتها، "ولا بد للشاعر المعاصر أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال، من اللغة غير متوقعة، حتى نعي ما يريد أن يقول"[3]؛ وقد تميزت أشعاره بأصداء حية للواقع ورحبة له، مليئة بالدراما والرهافات والنمنمة والحب والحنين، وكل مشاعر الألفة الحميمية والتعاضد والاعتشاق والاعتناق، خاصة لجهة عناصره، الثنائيين (الأبيض والأود)، (الخارج والداخل)، حين لا يعول على الغموض، الكثيف، بل يترك للنص في حركته الحرة المحومة، المحلقة، الرشيقة، أن يوحي أو يدل، على ما يريد ايصاله لمتلقي أعماله.

ولأن نحت اللغة، فن حضاري بامتياز، فمغامرة الشاعر الفنان (أمل)، تمخر عباب الزمن والتاريخ، كما أمخرت أبجدية أوغاريت.. عباب البحر، ناشرة الكتابة ومفتتحة عصرا جديدا، نورانيا للإنسان، كذلك يفعل (أمل) بمنحوتاته اللغوية، يستحضرها من أعماق محيطات روحه الداكنة الداجية، ويشرق علينا بها في زهوها وتاريخيتها، ونبلها، خشونتها وملاستها، في وقتها ورهافتها وحساسيتها المتسامية، كجراح مشرفة على النزف، هي ما يهب منحوتاته، قوة وروعة وبوحا وضراعة، ولغة صمت جمهورية، صاخبة أحيانا ورخيمة، وما يجعله في تحقيبه للواقع الحضارية، وكأنه فنان شعر خاص به، راسخا أزليا، مندرجا في الصيرورة المكانية و الزمانية، التي يستنهضها في فضائه الداخلي، ويفعل ويتفاعل معها، إلى درجة

---

(1) نبيل أيوب، البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة (نظريات جمالية ونقدية، نصوص حديثة)، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 312.

(2) جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ط1، 1981، ص 131.

(3) شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط3، 1996، ص 53.

التوتر واليقظة، ودرجة السكون والهمود، التأمل والنعاس.. فاللغة هنا تصبح "أداة خالقة من أدوات الفرد"[1].

وعندما تستدير اللغة على لسان ابنها (أمل)، تستحيل عالما خاصا، جديدا، بقديمه، مديدا بطارفه التليد، قال "غارسيا مركيز"[*] مرة: "إن وراء كل كلمة أكتبها، عشرة آلاف سنة من التاريخ"[2]، وقصيدته (بكائية لصقر قريش)، محطة شعرية جديدة، والتفاتة رائعة من قديم حضارة تلك الأمة، إلى تلك الحضارة المستمرة مع ما يعتورها من الهوان، والإحباط والخيبة والتصدع؛ وفي عقلية وذهنية الشاعر (أمل)، التي تكونها عناصر تمثل المعتقد، يرى أن البقاء رحيل وأن الرحيل بقاء، فيفتح القوس في كتابة قصيدة؛ تمثل عصارة الضاغط النفسي الذي يعيش فيه؛ تبدأ عملية الاحتكاك بالقادم المجهول، والواقع الزائل بحركة تطييب خاطر، ينسج الشاعر العلاقة في تحية الصباح (عِمْ صَبَاحًا)، لصقر قريش المجنح، لم يكن رمز الشخص هنا، دلالة واضحة على شخصية معروفة تاريخية؛ ولكن هو اصطلاح ينصب من ضمير و خيال الشاعر، يمثل المرحلة الانتقالية ومسبب المرحلة الانتقالية؛ التي تمتلك أجنحة، فيصنع بذلك رابطا خفيا بين المدلول الاعتقادي، خرافيا كان أو سليما، فالصقر المجنح، رمز فاخر المعنى، يربطك ربطا كليا بذات المعنى في قارب (رَعْ)؛ أي أن العامل الانتقالي لا يرقى إليه شك، فطمأنينة الاستسلام لغاية الوسيلة، مسلم بها، روحيا، وفكريا وعقائديا، وتتوالى دواليب الحركة الفلسفية، داخل ميكانيزم القصيدة وبنائها الهندسي، حسب ظروف ضغط، لا قدرة له عليه في دثره أو تغيير مساره؛ بل غدا دوي انفجار صريح لروحية، تأقلمت سابقا كرمز تمردي؛ و بطبيعة الحال تصبح الحالة، الحالة النفسية للشاعر في قراءتنا للقصيدة؛ رد فعل انتحاري، وذلك لأنه يلغي أهم عناصر الرفض والتمرد التي طبع بها نفسه سابقا.. وتزداد آفاق الهزيمة والاستسلام، في امتداد (أجنحة الحتمية)، التي تضطره إليها المساحة التي تحيطه؛ والتي تحتوي، كل الصلابة؛ التي اكتسبها وتكاد تلغيها.

الشاعر (أمل دنقل)، من نوع خاص وطراز نادر في عصرنا؛ ووجه الخصوصية، والندرة يتجلى في سيرته وصراحته وآرائه وجرأته، وتعلقه بوطنه وتاريخه، شاعر أحب أمته بصدق وعشق الأرض التي ولد عليها؛ فأوحى غليها بأرق الشعر، وأعذبه؛ "فجمال العمل الفني.. يعني الصدق في التعبير وعز الإنسان من الأعماق، وجعله ينفعل مع مضمون العمل الفني"[3] و(أمل)، ليس واقعيا في نحته اللغوي، - في حقيقة الأمر

---

(1) بيرو جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 26.

(*) هو الكاتب الروائي الشهير "غابريل غارسيا مركيز" الكولمبي، حائز على جائزة نوبل للآداب عام 1982.

(2) عصام كمال السيوفي، الإنفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص 303

(3) عدنان رشيد، دراسات في عالم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 134.

– إنه مندرج في حلم حضاري متواصل ومديد أيضا، وفي تخييلات وتشخيصات لا حد لها ولا حصر، ولا تخوم؛ ولأنه يستنبت ويستنبع الحضارة، وفضاءاتها، ويتشرب الزمان؛ فكأنه يتشاقى ويَصَّاعد ويتسامى إلى لغة عالمية، عالية في النحت، تسافر في فضاء الكوكب، وتسفر عن سماتها، وتكون أينما حطت، لغة إبداعية، متوهجة، مجيدة ومجلية معا.

و(أمل دنقل)، النحات المبدع، كأنه يريد أن يبتعد عبر أعماله، ونصوصه، إلى أقاصي روحه؛ فأول ما يلفت الحس الرهيف؛هذا التنوع الجميل، والاختيار الدقيق، لعناوين وافتتاحيات القصائد، وتراكم الأفعال والمشاهد، والصور المتعاقبة، المتسلسلة: (ضد من، زهور، السرير، لعبة النهاية، ديسمبر، الطيور، الخيول، مقابلة خاصة مع ابن نوح، خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين، بكائية لصقر قريش)؛ لذلك نحس قرابته، أكثر فأكثر، من أجسادنا وأرواحنا، الخاويات، الفارغات، إنه بالطاقة الجمالية الذاتية، المشحونة، والمتقدة والشاعرية الدقيقة، المتدفقة، الحرّيفة، النحيلة، التي يصرف منها الكثير على قصائده ويسرف أحيانا، وكأنما يسرد بلغة نحتية، بليغة ومادة مطاوعة بين أنامل تفكيره، ولها مقوماتها، ملحمة الإنسان المعاصر، يسرد الياس والعبث بإذابة الجسد التاريخي، التراثي، الأسطوري، إلى درجة العَظْمِية، أي الجلد على العظم، يتعامل مع هذا الجسد، في إنجازاته الحضارية، ورعبه من الموت والزوال، ومع معتقداته، آثامه وخطاياه، وقداسته ودناساته أيضا، أكثر مما يتعامل مع حياته الواقعية الشخصية المعاصرة؛ صحيح أن الفنان في إبداعه الفني ينطلق من ذاتيته ولا شعوره أو اللاوعي عنده، كما يقول علماء النفس؛ "غير أن هذه الذاتية واللاشعور أو اللاوعي، نراه مندمجا في حياة الجماعة، يذيب حياة الفنان في المجتمع ويحيطها بعوامل ومؤثرات اجتماعية عديدة"[1]؛ إنه يجرد هذا الجسد كشكل ويحيله إلى مفردة ورمز:

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا.. مباحا
- ((اسقني..))
لا يرفع الجند سوى كوب الدم.. ما زال يسفح!
- ((اسقني..))
هاك الشراب النبوي..
اشربه عذبا و قراحا
مثلما يشربه الباكون
والماشون في أنشودة الفقر المسلح!
- ((اسقني..))

---

(1) رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994، ص 99.

لا يرفع الجند سوى كوب الدم.. ما زال يسفح!

بينما ((السادة)) في بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياحا

ليلفوها بأطراف العباءات..

يدقوا في ذراعيها المسامير..

وتبقى أنت

(ما بين خيوط الوشي)

زرا ذهبيا

يتأرجح! [1]

يتمثل الشاعر، تمثلا كليا في الصلب، الذي يعطينا معنى عقائديا، مختلا، حسب المذاهب العقائدية التي عرفت بها و غرفت منها الأمة كثوابت تتحكم في الزوايا، كل الصراعات النفسية المباحة؛ وهذا المشهد الذي يتمثل فيه مصلوبا، مباحا: (أنت ذا باق على الرايات مصلوبا.. مباحا)؛ إنما هو هروب آخر، من مواجهة المصير، ففي لا شعور (أمل)، صورة أخرى تعطينا معنى آخر؛ وهو ذلك المعنى الذي يقول: (ما صلبوه!.. ولكن شبه لهم)، و هذا المعنى العقائدي السليم و الذي يجيب أن لا نتناساه، خصوصا وأن كل المناهج العلمية في باب الاجتماع وعلم النفس، يلخص لنا المورث العائلي، والمناخ الذي تتربى فيه شخصية ما، تؤثر مستقبلا، تأثيرا مباشرا في دائرة ما، فالحتمية العلمية تعطينا إدراكا واعيا، أن المؤثر سبق له أن تأثر، فبالتالي نعيد صورة الشيخ (أمل)، خريج الأزهر، الذي هو رمز من رموز الجانب اللاشعوري عند الابن الشاعر (أمل)، فالتناقض، لا يعني بالضرورة، جهلا لأي معنى من معانيه، ونما هو محاولة لإبراز حجم المعاناة الذاتية والتي تنصب في إطار تأثير الجانب الديني في فكر ولا شعور الكاتب أو الشاعر؛ يحاول اكتساب شخصية (الجندي).. وتبقى محاولة العودة إلى الأصل في صورة: (اسقني..)؛ يريد أن يحقق انتماءا كليا، لا فرعيا، لم يكن الرفض هنا، رفضا من النوع المألوف في شخصيته؛ وإنما هو رفض فيه نوع من الخيانة والاستسلام: (هاك الشراب النبوي..)، يحاول أن يجسد قيمة لرمز الصقر المجنح أو لرمز الموت في لا شعوره، تكون ذات مستوى قادر على تخفيف وتقليص و تطويق حجم الاختراق؛ الذي يتخبط فيه، فيربط ربطا كليا، بين علامة الموت أو معنى الموت، أو علاقة الموت، أو قدرية الموت، بأعلى مستويات الربط الإنساني، فيتمثل ذلك في خلق علاقة حادة، لطمس فكرة الانتشار للآلام و للاندثار؛ فربط الموت و جعل مدلول له من نوع خاص، في رمز النبوة؛ أي أن الرمز لم يكن ارتجاليا، دون سابق إنذار حسي ووعي فكري؛ أي أن في

---

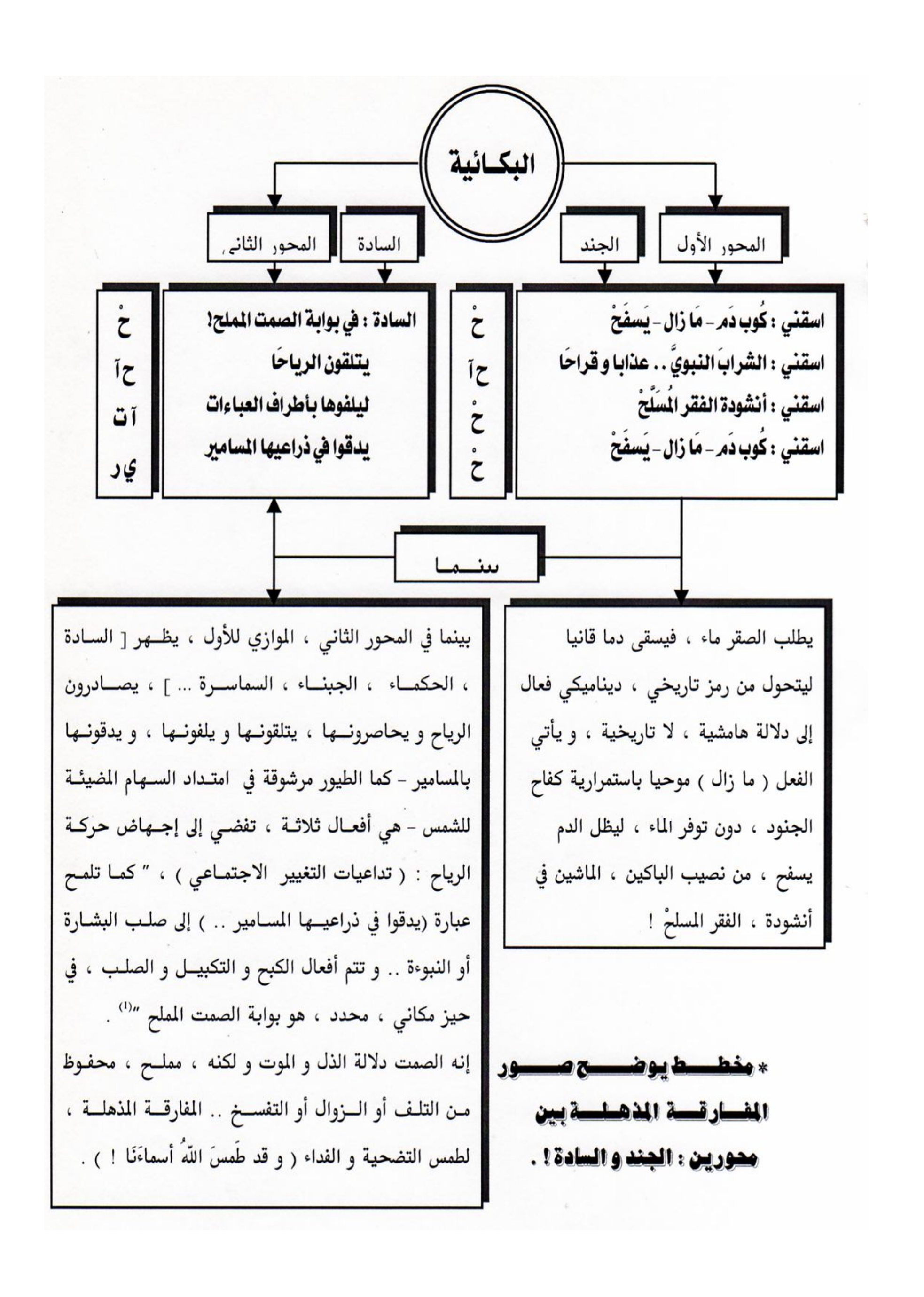
[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 401، 402.

رمز النبوة، تعزية من ذاته إلى ذاته، (اشربه عذبا وقراحا)، أي أن حلاوته مرة، مرارة الزمن، الذي يجمع بين، الراحل والباكين، وهذه الصورة جميلة لإبراز خطوط خارطة المشروع الإنساني، والمعتقد في حوصلة وجودية، تجمع الشقين، وقد نجح الشاعر نجاحا ممتازا في إبراز جزئيات المعنى المذكورة والصورة الكابوسية الخانقة بعناصرها المختلفة والتي تحددها الناقدة "يمنى العيد"، "في التشبيه والاستعارة واختيار المفردات والإيقاع في التركيب وهي عناصر قد تتداخل بهذه النسبة أو تلك في بناء الصورة"[1].

وتستمر المحاولة، رغما عن المشهد في عبارة: (اسقني..) وهو عامل التكرار، للمرة الثالثة وهو تكرار ليس من باب اللازمة ولكن من باب تحديد المعنى ورسم إطار فكري ذاتي لها؛ ومع المحاولة، وعلى رغم المساحة الزمنية، ومراجعة الأفكار، وصراعات المخاض الجزئي والعام، إلا أن الانهزامية؛ التي تعدت حدود البكاء و التي تظهر في العمود الفقري، في رمز (الجندي)، الذي في صورته الحسية، يمثل الشريحة، التي تتميز بالاستقلالية النسبية، وفي الصلابة المطلقة، لتعيين خطة اللاإنكسار. وتضيق الصورة وتسودُّ جوانبها في مصطلح (السادة)؛ الذي يرمز فيه للاشمئزاز، أو هو رمز الاشمئزاز في شخصية القصيدة، و(بوابة الصمت المملح)؛ صورة لعدم القدرة على الصبر، الذي هو يطيل المعاناة وهو ما لا يطاق.. وتتواصل مفردات القصيدة، باكية، متألمة على (خيوط الوشي)، تتأرجح أي تتضخم.

---

(1) يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة لأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1979، ص 117.



* مخطط يوضح صور المفارقة المذهلة بين محورين : الجند و السادة ! .

---

(1) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 186.

أمل دنقل، آمن بأن الشعر مغامرة، مع أعصى الفروض، اجتراح للمستحيلات، بعث للدهشة، في الأرض الموات؛ اضفاء للجدة والبكارة، على كل ما هو مكرر، معاد، فالشاعر "يقترب من جوهر الشعر وحقيقته؛ بمقدار ابتعاده عن اجترار، ما هو عادي ومبتذل من الرؤى والأخيلة والصور، وبمقدار نجاحه في تشكيل عالم شعري، خاص على أكبر ممكن من التفرد والخصوصية"[1]؛ وهو إنقاذ للإنسان من وهدة النثر والابتذال؛ سعي طويل، مجهد إلى مدن الحلم والمثال، "ولقد كان الشعر منذ البدء، شعر قضية، إذ أنه يصدر عن المعاناة والمنازعة والرفض أو الثورة"[2].

وفي هذا النص؛ يواصل الشاعر خطواته الأولى والمستمرة.. الوقوف، بقوة وصلابة مع ذلك الإنسان المغترب، المضطهد، المسحوق، المستلب، الهالك، اليأس، المحروم من الفرح والهدوء والحرية؛ ويستمر في مواجهة المعوقات والموروثات، وكل الظروف والأسباب، التي تقف بين الإنسان و حقه في الحرية:

وقف "الأغراب" في بوابة الصمت المملح
يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا
ينقلون الأرض: أكياسا من الرمل
وأكداسا من الظل
على ظهر الجواد العربي المترنح!
ينقلون الأرض..
نحو الناقلات الراسيات – الآن – في البحر
التي تنوي الرواحا فاحتَضَنْتُ
دون أن تطلق في رأس الحصان
طلقة الرحمة،
أو تمنحه بعض امتنان!
عم صباحا.. أيها الصقر المجنح
عم صباحا
سنة تمضي، وأخرى سوف تأتي
فمتى يقبل موتى..
قبل أن أصبح – مثل الصقر –

---

(1) علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي / مصر، 1998، ص 17.

(2) إيليا الحاوي، نزار قباني (شاعر قضية والتزام)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، جزء2، ط3، 1981، ص 05.

صقرا مستباحا!؟ [1]

يتعصب الشاعر بعصابة حمراء، هي رمز لتحدي الموت؛ الذي يهدده ومقبل عليه؛ لكن العلامات التي تدل على ظروفه، غامضة، غير واضحة وضوحا، يشفي غليل الحيرة، التي انطوت بروحه وعقله؛ فجعلت له فجوة، لضبابية الرؤية، واتخاذ التدابير، التي ترضي فضوله، وتضفي تمرده، كما يجب في نظره.

كان سلاح الشاعر – حسب رأيه – موجود؛ لكن كيفية الاستفادة منه، غير مرئية؛ أي أنه لا يدرك طريقة تشفي غليله، فتتزاحم المراحل النفسية، تزاحما يشبه التزاحم التاريخي، وتتكدس أشلاء التجربة في كف القصيدة، ويصبح لها ظل، يمتد امتداد مساحة الرؤية التي يتحرك فيها عقل الشاعر المصاب، باضطراب كلي.. لم يعد الشاعر، يملك رغبة في تحرير الموقف، إنما يصبح، يمتلك رغبة في تحرير الذات، من فوضى الجراح العميقة، النازفة، التي قدرت مصيرا، محتوما ولكنه مصير مجهول عبر كل فصول القصيدة؛ ما يزيد من شدة الألم، الطويل، العميق، المقهور، المكبوت، المسكوت؛ الذي يسوده كل أسباب التنحي جانبا، وبهذا يعلن الشاعر مدى استعداده، لاستقبال الحقيقة المؤلمة، واستقبال الموت الذي لا مناص عنه؛ كي لا يصبح صقرا مستباحا؛ أي كي لا تتواصل نظرات الشفقة، التي تطرق باب غرفته يوميا، وتكتسح شجاعته وتلغي عزيمته وتثني أمره، وتنحيه جانبا؛ وأشد تلك الشفقة، عينا والدة الشاعر، التي تعيش المأساة، أكبر من الشاعر نفسه، ثم زوجته، يعضد ذلك، ألم رفاق هجروه، وتخلو عنه، فالتخلي يعمق من معنى (الاستباحة) ودُّل (الصقر)؛ وهكذا أراد الشاعر، نهاية المأساة، بداية الحياة!.

وتحفل إبلاغية الشاعر (أمل دنقل)، بهذه الدقة في الوصف التصويري: دقة واقعية، فلشَدَّ ما تنامى إحساس (أمل) بالصورة السينمائية، الباهرة والنادرة، المتحركة فالسينما، مرآة ضخمة، تكبر الأشياء، عن طريق عدسات مختلفة (زوم)، للكاميرا المتحركة، لالتقاط أدق العيوب، وهذا هو المطلوب، بحيث تنطلق مخيلة الشاعر وذاكرته، إلى التاريخ والتراث الذي يصبح في "صلة وثيقة بين الإنسان وآماله البعيدة، التي لا يحققها له الواقع" [2]، فالسينمائي يستعمل صيغا إيحائية مختلفة، ولها قدرة لافتة على الاقتصاد في القول والإظهار وإبراز المواقف والانفعال.

وللتخيل دور لا متحدد في خلق الألغاز، وقيمة العمل الإبداعي في النص، تتمثل من بين ما تتمثل به التستر على الألغاز و المعاني، "فالمخيلة، تؤدي وظيفتها بواسطة النشاط النفسي بكليته، إنها ليست

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 402، 403.

(2) سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة، دار الشروق، بيروت، لبنان، ص 40.

حالة بل هي الوجود كله، وذاته"[1]، وفي هذا النص تنهمر، مشاهد الاسترجاع الموجع لآثار باقية، ماثلة من امتداد للحضارة الأندلسية ومؤسسها "عبد الرحمن الداخل"، هذا الصقر المستباح.

وتتوالى المشاهد والشذرات البصرية الحاضرة، المختلفة، وصور الرمزية، الجزئية، توزعت في مفردات داخلية، براقة، وبنائية مركزة جدا؛ ولنلتفت، إلى صورة الشاعر النفسية وإيقاعها، في تمازج بديع، فالناقدة "خالدة سعيد"، ترى "أن الإيقاع يتوافر أيضا في الصورة الشعرية"[2]، والدكتور عز الدين إسماعيل، قد أعطى أهمية أساسية للصور الموسيقية، أو التوافق النفسي الموسيقي، في النص الشعري، فهو يقول: "إن جزءا من قيمة الشعر الجمالية، يعزى إلى صورته الموسيقية، وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر، إلى صورته الموسيقية"[3]، فالصورة عمل محوري وأساسي في النص الشعري وهي "عملية تكثيف للواقع"[4]، وتتحدد أهميتها أيضا؛ "كفعالية شعورية، مرتبطة بالإحساس المتولد عن التجربة الإنسانية، ذي الشمولية، وتبرز فعاليتها داخل النص من كونها تعد بمثابة الموشور الضوئي، الذي يظهر به النص، متألقا، الأمر الذي يسمح لنا بالدخول إليه، واكتشاف طبيعته وانتمائه"[5]، وفي علم النفس، تعني كلمة (صورة)، "إعادة إنتاج عقلية ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية، غابرة؛ ليست بالضرورة بصرية"[6]، أو هي؛ "إحياء أو بعث التجربة السابقة عن شيء ما، في غياب هذا الشيء بالذات"[7]. وفي رأي "جون كوهين"؛ "ليست الصور زينات خاوية، إنها تشكل جوهر الفن الشعري بالذات وهي التي تحرر الشحنة الشعرية من أسرار العالم الذي يغشاها"[8].

وبهذا يقم الشاعر (أمل دنقل)، مشهدا آخر في تناظر مع (السادة الجبناء) في بوابة الصمت المملح، حيث أيضا (السادة الأغراب)، يقفون في بوابة الصمت المملح!، لتزداد الحركة الخارجية عنفا عن لفظة (يُشهِرُنَ)؛ وتصل إلى عنفها، المطلق وعدوانها السافر في عبارة (ينقلون الأرض؛ أكياسًا من الرَّملِ، وأكداسًا

---

(1) جان برنيس، المخيلة، ترجمة: خليل الجر، المنشورات العربية، مؤسسة نوفل، بيروت، بنان، المنشورات الجامعية الفرنسية، فرنسا، سلسلة (ماذا أعرف؟)، (Que sais-je)، ط1، 1984، ص 46.

(2) خالدة سعيد، حركية الإبداع، (دراسات في الأدب العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 111.

(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 64.

(4) أحمد بوزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 143.

(5) يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص 136.

(6) رينيه، ويليك / أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: كحي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 240.

(7) أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، مراجعة: عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص 174.

(8) ساسين عساف، الصورة الشعرية (وجهات نظر غربية وعربية)، دار مامون عبود، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص 90.

من الظِلْ!) ويتكرر مشهد نقل الأرض بنفس العبارة الساخرة؛ القاسية، المرعبة، المجنونة، الملطخة بالدم.. ببساطة إنهم؛ (ينقلون الأرض.. نحو الناقلات الرَّاسَياتِ – الآن – في البحر)، في مفارقة لاذعة، لاذعة، ممزقة، وتصوير دقيق؛ وكأن الشاعر يخاطب أعداءه السادة، الحكماء، الفارين، وكل الذين ير يدون استنزاف خيرات وعطاء الإنسان والأرض: (أردتم أن تظل قامتي مقوسة، محنية، وحلمي الذي أردتم حاقدين، أن تطمسوه، كالشمس تعطي سرها للنور في رعشة إنسانية مقيمة، والنور.. والريح، هيهات أن تردوه أو تخرموه أو تلفوه بأطراف العباءات أو تدقوا في ذراعيه المسامير، فلنا المجد – نحن – الذين طمس الله أسمائنا!!). ولكنها معاناة الاستسلام، والضياع في المدن الكبرى الإسفلتية، لتطغى على كل مشاهد الرفض والمواجهة والتمرد، والتحدي والمقاومة والنهوض من جديد؛ وهي لدلالة على استمرار الاستلاب في الحاضر المعيش والأفعال المضارعة (يُشهرُونَ، ينقلونَ، ينقلونَ) تشكل معادلا ونتيجة في نفس الوقت، تشكل معادلا لأفعال الكبح والتقييد (يَتلَقَّونَ، يَلُفُّوا، يَدُقُّوا)، ونتيجة لهذه الأفعال ذاتها.

هل كانت أحلام شعراء جيل الستينات و السبعينات، أكبر من الواقع؟ وهل يُشكِّل الحلم على مقاس الواقع أصلا؟ وإلا فأين الحلم؟!. والحالمون في عصرنا – على الأقل – لم يعودوا أناسا مسبلي الجفون على نظرة سارحة؛ وإنما هم أولئك الذين اخترقتهم كل الأحوال، التي أثارها تمردهم.

لا بد للحلم حين يتجاوز الواقع، من أن يمرغ صاحبه بالوحل، مهما كان هذا الحلم نقيا ونبيلا؛ في مجتمعات القهر، يتحول الحلم بإمكانية تغيير وجهة الحياة، إلى ترف، ولعله الترف الوحيد!.. وهنا تضاء الروح بخبرة التمرد؛ ويتحول الإنسان، إلى شخص آخر وشخص ابتلى بهذه الغواية ومسه السحر مرة، سحر لحظة الحرية، لحظة مؤرقة وملهمة، كل لحظة مفعمة بالحياة والفعالية، ومؤلمة؛ ولكن حين لا يواكب الحلم، سياق تاريخي يبرره؛ يكون ثمن المواجهة، فوق الطاقة، في أحيان كثيرة.

وتكمن أهمية (أمل دنقل)؛ أنه رصد مرحلة بارزة من التبدلات السياسية، في مصر (الستينات والسبعينات)، رصد المرحلة بصرامة، لا تقبل المهادنة وبإصرار على التناغم، بين القول والفعل، في كل خطوة قام بها، ورفضه الازدواجية التي اتسم بها، مثقفوا تلك المرحلة وليونتهم، تجاه الأحداث؛ بدعوى التكييف مع ظروف الواقع؛ لكن (أمل)، في تجربة المرض، فقد الجسارة الفذ والجرأة المتفردة، التي كونتها مفاهيمه. ونجد قصيدة (قالت امرأة في المدينة) للشاعر (أمل)؛ حيث يصبح صوت المرأة "صوت الأنكار، للعفن والاسترخاء وسَوْق الوطن للذبح ويكون تساؤلها الواجف المستنكر؛ ولا مجيب لها، يمثل إدانة جماعية؛ بعد أن ضاع كل شيء، ولم يبق إلا الاستجداء والمقامرة، بما تبقى وسرقة عظام الشهداء، لنصنع منها قوائم مائدة للمساواة"[1]. يقول[*]:

---

(1) رجا عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص 217.

(1)

سيف جدي على حائط البيت.. يبكي:

وصورته في ثياب الركوب!

(2)

قالت امرأة في المدينة:

- من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان!

- من قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة!

كونوا له يا رجال..

أم تحبون أن يتفيأ أطفالكم تحت

سيف ابن هند؟

....

ربما ردت الريح – سيدتي – نصف رد

ضاع.. وابتلعته الرمال!

نحن جيل الحروب..

نحن جيل السباحة في الدم..

ألقت بنا السفن الورقية فوق ثلوج العدم

(قبضات القلوب –

وحدها – حطمتها.. وما زال فيها الأسى والندوب..)

نحن جيل الألم

لم نر القدس إلا تصاوير

لم نتكلم سوى العرب الفاتحين

لم نتسلم سوى راية العرب النازحين،

ولم نتعلم سوى أن هذا الرصاص

مفاتيح باب فلسطين

(*) القصيدة منشورة في مجلة (الأقلام) العراقية، في شكل مختلف تماما عن القصيدة الموجودة في أعماله الشعرية الكاملة. أنظر: مجلة الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، عدد5، 1977، ص 15.

أنظر الملحق، ص 350.

فاشهد لنا يا قلم
أننا لم ننم
أننا لم نقف بين "لا" و"نعم".
ما أقل الحروف التي يتألف منها اسم ما ضاع من الوطن،
واسم من مات من أجله
من أخ أو حبيب!
هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد
على كتب الدرس؟
ها قد عرفنا كتابة أسمائنا
بالأظافر في غرف الحبس
أو بالدماء على جيفة الرمل والشمس،
أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيره،
أو بحداد الأرامل في ردهات (المعاشات)،
أو بالغبار الذي يتوالى على الصور
المنزلية للشهداء
الغبار الذي يتوالى على أوجه الشهداء..
إلى أن.. تغيب!!
قالت امرأة في المدينة:
من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجم،
أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال،
أو يمد يدا للعظام التي ما استكانت
(وكانت رجال..)
كي تكون قوائم مائدة للتواقيع
أو قلما
أو عصا في المراسم؟
....

لم يجبها أحد..
غير سيف قديم..
وصوت جدا! [1]
***** *** *** *****

إن العنوان يرتبط أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه؛ فهو نص مختصر، يتعامل مع نص مفصّل؛ فالعنوان دوما عبارة عن نص مختزل، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره وأبعاده؛ والقصيدة تنبني على مقومات ثلاثة: (العنوان، بؤرة النص، الخاتمة)؛ فالعنوان هو الموجه الرئيس، للنص الشعري، أما البؤرة، فتتمركز في وسط النص، والخاتمة نتيجة للنص، ونهايته.

والعنوان من خلال طبيعته المرجعية و الاحالية، فهو يتضمن غالبا، أبعادا تناصية؛ فهو دال إشاري وإحالي، يومئ إلى تداخل النصوص، وارتباطها ببعض؛ عبر المحاورة والاستلهام؛ ويحدد بالتالي نوع القراءة المناسبة له، ويعلن كذلك عن قصدية المنتج أو المبدع، وأهدافه الإيديولوجية، والفنية؛ إنه إحالة تناصية وتوضيح لما غمض من علامات، فهو النواة المتحركة، التي خاط المؤلف عليها، نسيج النص؛ وهي المنطلقات السيميائية المهمة وليس عنصرا هامشيا، أو متمما، ومن المؤلفين من يختار عنوان نصوصه قبل البدء بها، أو أثنائها أو بعدها، ولكل منهم هدفه من اختيار هذا العنوان دون سواه، وبالتالي، كل عملية اختيار، هي موقف مبني على وظيفة، يريد المؤلف أن يمنحها الصدارة، من هنا يرى "امبرتو إيكو"؛ أن العنوان مفتاح تأويلي؛ لأنه يقوم بعملية توليد معان مفصلية داخل النص، إضافة إلى أن العنوان يُؤسِّسُ على سعيه لحثيث لخلق بؤرة، داخل انتباه المتلقي، ويقول الناقد الفرنسي "فيرديريك ميتران"؛ أن للعنوان ثلاثة وظائف هي: الحث على المتابعة، التسمية، ووظيفة إيديولوجية؛ أما "جيرار جينيت"، فيعطي للعنوان أربع وظائف هي: وظيفة الإغراء، لخلق الجاذبية ووظيفة تعيينية، تحدد هوية النص؛ ووظيفة وصفية، ووظيفة المدلول على دال وهو النص؛ ويرى "شارل كريفل"، أن وظيفة العنوان؛ تتمثل بالإعلان عن طبيعة النص وعن القصد الذي انبثق فيه؛ إما وصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي أو كاشفا، غير آبه لما سيأتي؛ لأن على العنوان أن يظهر المعنى؛ في حين يقول "رولان بارت"، أن العنوان أشبه بمرآة مكسورة، تفتح سؤلا، ولا تتم الإجابة عنه إلا، متأخرة جدا، وهذا ما يشاطره فيه جزئيا، "ليوهوك"؛ بأن على العنوان أن يشكل تساؤلا ويخلق انتظارا، من هنا فإن الأسئلة، هي تعبير عن وعي متميز، يبديه القارئ، تجاه العنوان والنص؛ إن جدلية (السؤال / الجواب)، في سياق نظرية القراءة، تعكس جدلية أخرى؛ هي جدلية (الذات/ الموضوع)؛ وإذا اختل الانسجام بين هاتين الثنائيتين، فإن القراءة، تفقد مصداقيتها؛ لأن عملية التلقي باتت لا تخرج عن كيان

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 404، 405، 406، 407.

الكتابة وممارسات النقد الأدبي الجديد، المختلفة؛ "فالأسئلة الحقيقة أو الممكنة السؤال الواحد، الذي يتهيأ له أن يفلت في زحام التكرار والرتابة، هو ما يؤهل النص والفكر والواقع، لِفُتُوَّتِه ونضوجه في قلب الصدام المتصل، الذي تعيشه الأشياء والكلمات"[1]. وبهذا فالقراءة لا تتوقف عند حدود التلقي السلبي، بل ترفع إلى مستوى إنتاج معرفة بالنص والتمييز بين المعقول و المدلول، للوصول إلى صياغة موقف فكري، منهجي من النص، انطلاقا من النظام البلاغي، والنحوي؛ الذي يؤسسه، "فنحن القراء طرف في علاقة، طرفها الآخر هو، النص"[2] والعلاقة بين العنوان والنص لم تعد علاقة سؤال وجواب، بقدر ما أصبحت سؤالا ممتدا من العنوان إلى النص الذي يساهم بدوره في خلق مرايا ومعان متعددة للعنوان أيضا.

وفي عنوان نصنا؛ (قالت امرأة في المدينة)، يوحي لنا في قراءته العميقة، أن رحلة الشعر الأليمة، ولدت عند الشاعر، طاقة للنفاذ؛ فالمخاض لا يدوم وإن دام، دون تصريح، قتل الشاعر، فشدة الرفض، عالية جدا؛ إلى درجة عدم تقبلها، يفجر الشاعر ملكات خاصة في رمزية عنوان القصيدة والرباط بين عناصرها، ربطا موثقا، فيرمز الشاعر إلى الأمة (بالمرأة) والتمزق داخل المدينة (بالمدينة)، حيث يرسم حدودا للعلاقة، ضيقة غير قادرة؛ كما يراها لربط طاقات شعوب، تعتبر في نظره واحدة، فبالتالي المخاض نفسه ينبع من هذا الفراغ الكبير الذي يسود الحركة الاجتماعية، سياسيا واقتصاديا وعسكريا؛ يرى أن كل هذه العوامل، مسلوبة غير متوفرة على الإطلاق.

وتكون معطيات التراث واستلهاماته التاريخية "صورة رامزة للواقع المستوفز بهموم القضايا السياسية حيث يخبئ الشاعر في لوحة التراث، لون فكرة وخطوط رأيه، وتصبح اللوحة التراثية، مزيجا لألوان، يمتزج فيها الماضي بالحاضر"[3]، ومن علامات الشاعر الناضج، "أن يعيد جدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة"[4]؛ لا أن يختزن الموروث الذي ظل من قبله معطلا، حتى تصبح مخاطبة القراء؛ "وصلا لهذا الشعر بالتراث؛ حتى يستطيع ذلك المجتمع – أو الجمهور – التراثي، في نزعته، قادرا على تذوقه والتأثر به"[5]. وبهذا يحقق الشاعر المعاصر، حضور الماضي بوعي شديد:

---

(1) أحمد المديني، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 16.

(2) يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ص 15.

(3) رجاء عيد، لغة الشعر، (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص217.

(4) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 173.

(5) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد02، صفر/ ربيع الأول 1398 هـ/ فبراير (شباط) 1987، ص 146.

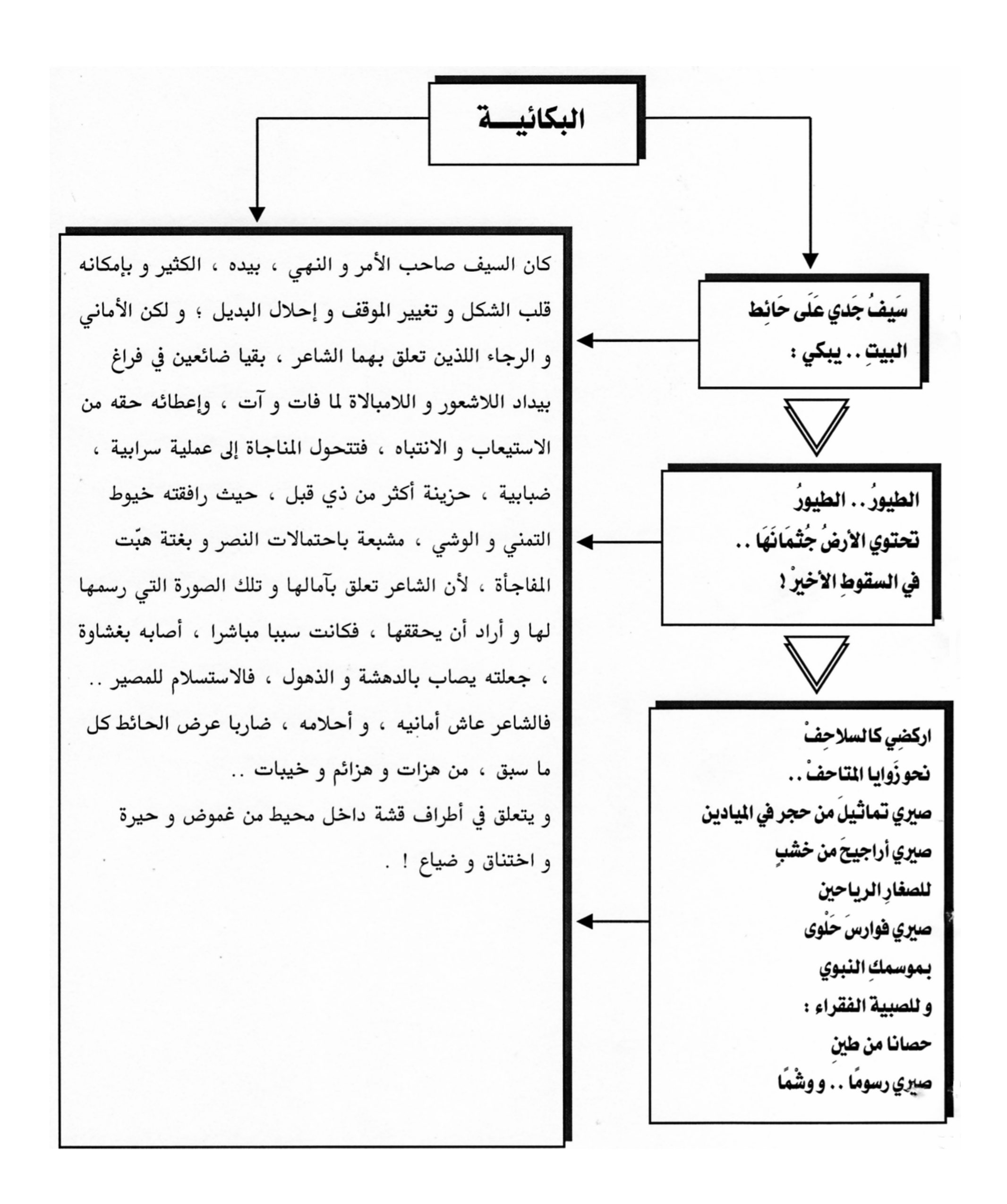
سيف جدي على حائط البيت.. يبكي:
وصورته في ثياب الركوب! [1]

يجعل الشاعر من التاريخ والتراث، ثوبا ومطية؛ لتحصيل ظرفية، وصياغتها، بطريقة مكتومة الأنفاس، وهذا في حد ذاته، أحد مسببات التشرذم الذي ذكرناه، في تحليل العنوان؛ عدم القدرة على قراءة أنفسنا، قراءة ذات طابع، يتميز بحرية معقولة، تحرر الفعل من أخطاء كثيرة، تسبب فيها أناس وسبّبت إفلاسا، في جسد علاقة الأمة بعضها ببعض، المخاض عبارة عن انصهار داخلي يعيش والمبدع، عندما تتوحد أفكاره وآراؤه في خدمة المجتمع، مهما علت قيمته الفكرية أو نزلت، إلا أن المخاض يكون نتيجة الصدق الذي يُكوّن شخصية المخاض نفسه؛ ولو لا هذا ما تحققت القدرة على تفكيك الأحداث، وتشخيص الحالة وإبراز جل معاييرها،التي تنشط في مجرى العلاقات بين بعضها ببعض؛ هكذا من وجهة التراث المرهون في إطار التاريخ؛ ينتقل الشاعر بالفكر القومي، إلى ما يتعداه، وبفعل أمر مُغَيب، يفجر أقوال الأمة كلافتات تحاول طرح قضية الخيانة بمفهومها العام، والذي يكون ناتجا حتميا، "السيف المعلق الباكي وصورة الجد في ثياب الركوب، تومئ إلى تجمد البطولة القديمة وضياعها بين جيل الأبناء" [2]. فيحتل مكان الهموم الثقيلة، المتراكمة، العبوس، الشديد الغضب والفراغ؛ وجع آخر، أفظع وأعظم وطأة، من كل المعاناة السابقة، ما زاد الحزن، حزنا، سوى أن يرى الشاعر بأن الكلمات تصبح بائسة؛ حين تغدو لعبا خرساء في أيدي الحواة، بعد أن كانت نجوما للطريق – كما كان من أمر الطيور والخيول – فكم حاولوا أن يكبحوا حركة الطير والخيل، والسيف العنيد.. كم تمنوا لو يعيدوه من جديد، محنى الرأس إلى قافلة العبيد.. إلى الغمد الذهبي، المزخرف، العتيد.. معلق في إحدى حوائط البيت العربي القديم.. وأنت كالنجوم، بين التخوم، شامخ، هازئ بالوعد والوعيد!!. لكن رحلة الآلام والمعاناة والغربة والسقم، تغلب على الزمن العربي؛ حيث يضع الشاعر أمام القارئ، لمحات عن الآمال والحزن والأحلام والانكسار، ليجسد في مقطعه وبأسلوب سردي وبطريقة الواقعية التسجيلية، صورا مازجة، البعد الإنساني مع البعد الواقعي العربي، فسرعان ما سيحقق الفرح البسيط وينطفئ:

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 404.

(2) رجاء عيد، لغة الشعر، (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص218، 219.



تحقق المباغتة الجازمة، في مشهد بصري مجسد، وهو هنا لسيف قديم معلق، يعلوه غبار الجمود والهمود، ليركز إضاءته في مشهد أكثر تجسيما، وتجسيدا لحالة المفارقة المذهلة، السافرة، الساخرة، وهي لصورة جد في ثياب الاستعداد للمعركة!؟ إنها صورة شعرية، تبدو لمتأملها، مشهدا حافلا بدلالات الرمزية، وعالما غامرا بفيض الإيحاء، بواقع القهر والتخلف، لقد حاول (أمل)، نقل المأساة المتواصلة بنغمة وتجانس موسيقي متحسر، ممتد في لفظتي (جدي، يبكي) ويظهر التجانس الموسيقي واضحا، لتندفع الأحزان

الصارخة، المتوالية، كما تندفع الحروف (ج، د) المجهورة في (جدي)، وتمتد وتتفاقم في ميوعة وضعف شديدين، ضعف حرف الكاف الهامس وحرف الباء الممتد الساكن في (يبكي)، يتولد بعد ذلك مباشرة، اختناق أنفاس الشاعر، في هذا المشهد الدرامي، اختناقه عند نطق حرف (الباء)، الانفجاري الشديد في (الركوب).

إن كثافة الدلالة وتراكمها في المشهد البصري (جدي/ يبكي / في ثياب الركوب)، أصبح واضح المعالم بالنسبة إلى الشاعر، موحية، معبرة، عن السأم والركود، والتخاذل العربي، غن صورة السيف المعلق والجد المتأهب، كانت تعبيرا دقيقا، عن سخطه على التاريخ العربي وعلى ساسته، و(أمل دنقل) بهذا يملك حسا فنيا مرهفا، وموهبة في اقتناص متناقضات الحياة والتاريخ، وطاقة خيالية غنية، وتجربة حافلة، إنه شاعر يتأبّى إبداعه على كل الأطر و القواعد، إنه يمزج – في سبيكة واحدة متماسكة ومتألقة – ما هو واقعي بما هو خيالي سريالي ولعل (أمل) هنا، بوساطة السيف والصورة يصبح كالفنان التكعيبي "بابلو بيكاسو"، العاشق للحرية الذي قال يوما: "لقد حاولت بوساطة الخط واللون أن أتغلغل عميقا في معرفة العالم والناس، لعل هذه المعرفة أن تحررنا"[1] ولعل هذا المزج الخطي اللوني، وغير المألوف بالمألوف، هذا العالم بما وراءه، الفاجعة بالفكاهة، الموت بالحياة، يميزه دائما خياله الجسور، ينطلق فلا يعرف الحدود ولا القيود، في سرد ظاهرة البساطة والمفارقة اللاذعة، يمتلئ عالمه ويغتني، لكن ملامحه العميقة تبقى في لغته التشكيلية الواسعة، و إن دل هذا على شيء فإنما يدل على تحكم الشاعر في أداة التعبير وكما يقول "أدونيس"، فإن الشعرية "ليست في الوزن بذاته ولا في اللفظة أو المفردة بذاتها، وإنما هي في نحو خاص من التأليف بين الكلمات وفي نسيج العلاقات التي ينتجها هذا التأليف"[2].

(أمل) يوظف اللغة في قدرة فائقة على تطويعها حسب ما يريد، فهو لا ينظر إليها – أداة التعبير – على أنها وسيلة اتصال فقط؛ بل جزء من الحقيقة، التي يريد إيصالها للمتلقي، واللغة جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة وعنصر مهم من عناصر التكوين ويبقى النص "نسيجا من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد، هو ما نطلق عليه مصطلح نص"[3].

تتواصل تراجيديا المرض أو البكائية،حيث يختلط فيها الخاص بالعام والذاتي، بالجمعي والوتر المنفرد بالأوتار المصاحبة؛ ويبلغ الإيقاع ذروته، ويشهد النص في المشهد الموالي، ببراعة (أمل)، حيث تتميز ببنائية نحتية صارمة، ورمزية متعددة الأصوات، في منظومة تحقق التعادلية بين الشكل والمضمون؛ وتتحكم في

---

(1) والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص 180.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد)، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 115.

(3) الأزهر زناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 12.

الوعي، وقدمت ما نسميه بالسهل الممتنع؛ أو الوحدة مع التنوع؛ أو الكل في واحد، إنه التراوح، بين التجريد كشكل، والقضية المطروحة كموضوع حسي، ملموس:

قالت امرأة في المدينة:

- من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان!

- من قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة!

كونوا له يا رجال..

أم تحبون أن يتفيأ أطفالكم تحت

سيف ابن هند؟

....

ربما ردت الريح – سيدتي – نصف رد

ضاع.. وابتلعته الرمال!

نحن جيل الحروب..

نحن جيل السباحة في الدم..

ألقت بنا السفن الورقية فوق ثلوج العدم

(قبضات القلوب –

وحدها – حطمتها.. وما زال فيها الأسى والندوب..)

نحن جيل الألم

لم نر القدس إلا تصاوير

لم نتكلم سوى العرب الفاتحين

لم نتسلم سوى راية العرب النازحين،

ولم نتعلم سوى أن هذا الرصاص

مفاتيح باب فلسطين[1]

يتفجر المعيار التراثي في فلسفة الأحداث التي يعيشها الشاعر، بشكل مكثف، تبرز فيه علاقة الشاعر بنفسه، في قصائد سبقت هذه القصيدة (السرير – لعبة النهاية – الطيور – الخيول)، تعود صورة التمرد والرفض، المرسخة في لاشعور الشاعر، كعودة للحياة النفسية؛ التي تتغيب أحيانا، لأسباب ذاتية بحتة؛ أهم ما فيها الضغوط النفسية والمناخات الاجتماعية المقربة منه؛ أي العائلية؛ التي تنعكس صورتها عليه

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 404، 405.

سلبا؛ فتؤثر في معادلة القراءة الشعرية عبر مخاض تكوين البلاغ الأدبي، الذي يكون صيغة و وسيلة لنشر وطبع زاوية رؤية و مفهوم خاص، يمثل فكر وآراء الشاعر (أمل دنقل).

ويتشكل من خلال هذا المشهد، بنيان شعري يضج بعربية مغايرة، شديدة الأسر والإحكام والرنين، وصورة شعرية تمتلئ صحة ونظارة وعافية وقدرة خارقة على التجسيد والتصوير الفياض عبر ديناميكية الضياع و فائض الدلالة، ترفدها ثقافة تعانق الموروث الديني العربي، وحيث يجسد الشاعر هذا التواصل الشعري، في شكل من شكول البنية الفنية الشديدة الحداثة، ذلك "الشكل الحواري الممتزج بالنزعة القصصية والمسرحية؛ حيث تتداخل الأصوات وتتناثر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوصا، تضيف إلى التشكيل الدرامي"[1]، والمحاورة هنا عبر الصورة الشعرية يعمد (أمل) فيها إلى "إثارة التكثيف الشعري لاستجلاء المشاعر واستكناهها.. رغبة في إعطاء القصيدة توترها"[2]، وهو بذلك يضيف عليها دلالة جمالية أخرى، لتجعل من تراكم عناصر الواقع، عالما شعريا، موحيا، مكثفا، وتقدم لها مقابلا تعبيريا نابضا بالحياة، لا توليدا ذهنيا فاترا، يفتقد الصدق والحرارة. ويروح الشاعر في تيه مأساته ويبدأ أحزانه، وهمومه؛ حين يتوافد مشهد مقتل (عثمان) [*] – رضي الله عنه – في مأساة الفتنة المشهورة؛ ويتفهم القارئ أن (الأموي الذي يتباكى على دم عثمان) ما زال قائما، وأن الخيانة لا تنجب غير الخيانة؛ إن الفتن التي تعرض لها الإسلام والمسلمون، في عهد الخليفة (عثمان) - رضي الله عنه - والتي فرضتها حركة التاريخ عليه فرضا، دون أن تكون له يد في إزجائها، ما كان في وسع أحد أن يدفعها؛ صحيح أنه ربما كان من الممكن تخفيف ضراوتها، أو تأجيل هبوبها.. أما دحضها بصورة شاملة، فما نحسب ذلك كان في مستطاع أحد.. لقد كانت تلك الأحداث على جسامتها، جزءا من حركة الزمن الإنساني والتطور التاريخي، وكانت مظهرا لسنة تاريخية، فرضت نفسها، على كل الحركات الكبرى عبر تاريخ الإنسانية، ولقد أرادت مقادير (عثمان) - رضي الله عنه – له أن يصطلي مرتين:

---

(1) رجاء عيد، لغة الشعر، (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص 39.

(2) عبد الرضا علي، الأسطورة في الشعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 102.

(*) هو عثمان بن عفان بن أبي العاص بن أمية، من قريش، أمير المؤمنين، ثالث الخلفاء الراشدين، الصالحين العاملين، ذو النورين، أحد العشرة المبشرين بالجنة ولد بمكة سنة (47 ق.هـ)، وقد أسلم بعث البعثة بفترة قصيرة، وكان من أشراف مكة، وقتل – رضي الله عنه – صبيحة عيد الأضحى وهو يقرأ القرآن في بيته بالمدينة سنة (35 هـ)، وقد سمي عثمان – رضي الله عنه – ذي النورين، لأنه تزوج ابنتي النبي (صلى الله عليه وسلم).
السيد الجميلي، صحابة النبي (صلى الله عليه وسلم)، السابقون الأولون من المهاجرين والأنصار، دار التراث الإسلامي للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ص 51.

الأولى: عندما اختير ليكون الخليفة الذي يشهد عهده وأيامه، مقدم الفتن وإنجاز الخيانة والمؤامرات والدسائس والأحقاد الدفينة.

الثانية: عندما حُمِّلَ أوزار تلك الأحداث التاريخية، واعتبر مسؤولا عنها!!.

ومن الظلم للخليفة المقتدر وللحقيقة أيضا، أن نرى في الخلاف الذي قام بينه وبين نفر من أصحابه ومن المسلمين الوافدين من بعض الأقطار والأمصار، جوهر الفتنة وشكلها الوحيد.. "فما كان هذا الخلاف، وما كانت الأخطاء التي أخذت على الخليفة يومذاك، سبب الفتنة الضارية بل كانا – الخلاف والأخطاء – واحدة من نتائج كثيرة لمؤامرات بعيدة الغور، أحكمت تدبيرها قوى أجنبية، مستعينة بعناصر، عملية دخلت الإسلام خلسة، لتكيد له وتخرب فيه"[1].

وفي صدق تاريخي لا تخدعه الأسطورة.. وفي يقين فكري، لا تظلله الشبهة.. وفي طمأنينة نفسية، لا يستخفها الانفعال؛ يمضي الشاعر، في رسم رمزي ديني، لشخصية وعبقرية، من داخل عظمتها الباطنة، ومواقفها الحاسمة "إن الذي تتخبطهم الشكوك والتساؤلات حول (عثمان وعصره)، فيسارعون، أو يسارع بعضهم إلى (الخليفة العظيم بأوزار لم يحملها، إنما ضنت عليهم الحقيقة بنفسها، لأنهم ذهبوا يقيسون ذلك العصر بغير مقاييسه؛ بل ضد مقاييسه! "[2]، سنرى رجلا من أصحاب (محمد) - صلى الله عليه وسلم – العظام، حمل مسؤولية في عزم مجيد، ورشيد؛ وكان مثلا لصورة الحاكم العادل، لم يجد الزمان بمثله، ألا بورك الجسد المثخن.. وبوركت روحه الناجية..

ويرى الشاعر (أمل)، أن الخيانة، صيغة تحدد أن الهزيمة، التي ليست بالضرورة عالم احتكار على شخص أو على شريحة من الأمة، التي تمثل وطنا من الأوطان العربية؛ وإنما قد تتعدى الفردية أو القطرية، إلى ما هو أبعد، فيرى الخيانة، بمنظار مختلف؛ اختلافا فيزيولوجيا؛ حيث أن العامل وهو في معمله، لا يؤدي وظيفته كما أؤتمن عليها.. خائن!، فذاك أَمَرُّ وأدهى، حتى وإن تميز بحذلقة ودهاء، ووُظِف ذلك في الاستيلاء على منصب ليس من حقه، أكبر أنواع الخيانة، ويحصر هذه الصورة في رمز (ابن هند) والحادثة المشهورة.

لا يرضى الشاعر كل ما يقرؤه ويسمع عنه؛ فينعكس شطره الروحي والنفسي، المبدع إلى تصور شعوري ودلالي، بكل ما يمنحه هذا الشعور من التشظي والإندياح، في غلس الظلام والعتمة، إنها صورة تبقى نذيرا فاجعا ونبوءة قاسية، محلقة، كغراب أسود ينعق بالبين والخراب والرحيل، حيث يتجسد في صوت المرأة: (كونوا له يا رجال)، يضيع سدى في فضاء ريح الهزيمة و الألم (وقد طمس الله صوتها)، كما

---

(1) خالد محمد خالد، خلفاء الرسول، دار الكتاب العربي اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1974، ص 368.

(2) خالد محمد خالد، خلفاء الرسول، ص 296.

كمس الله أسماء الذين وقفوا يوم المحن، وقالوا (لا) للسفينة الفلينية، الورقية.. وأحبوا الوطن!.. يضيع صوت المرأة، هباءا منثورا، فلم يرد عليها أحد غير صوت الرمال! فقد (ضاع.. وابتلعته الرمال).

العين التي ترى والروح التي تشف، والبصيرة التي تستشرق تتفق على أمر واحد، يكاد يكون حاسما، في جوهرية الألوان، التي تنطوي وتتجوّى في لوحة ذكريات الفنان الشاعر (أمل دنقل)، بآلاف من الشموس الذؤوبات الحانية، (القلب، الحقيقة، الوطن، الورود، السرير، الحزن المقيم، الطيور المشردة المعلقة، الخيول في الزمن النبيل، شباب المدينة، صلاح الدين، صقر قريش، عثمان بن عفان)، ومئات من الأقمار الغاوية.. وهو كأنما يتلظى بتلك الحرائق، ويتضور في لهيباتها ونيرانها، البيضاء والسوداء، وتتوالى الألوان في قتامة الذكريات: صور ألم متواصل عبر الأجيال والأحفاد؛ (نحن جيل الحروب)، وكأنه يلخص ذلك في طبقة اجتماعية، يحددها في إطار معلوم، كان أكثر من أن يكون رحلة شخص أو رحلة مبدع.. إنما يتعدى في علاقته بالحدث، والقرار، إلى أبعد الحدود؛ ولم يبق في نظر الشاعر، من مقومات الفكر العربي المستقل، إلا لغة العرب الفاتحين، أو بمعنى آخر (لغة العرب الحاضرين، الحاكمين)؛ ولم تبق منهم فينا إلا لافتات التنديد والتهديد والوعد والوعيد، وهي القدس مفاتيح لباب فلسطين؛ وبالمثل نجده في قصيدة أخرى للشاعر (أمل دنقل)، (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) من ديوانه (العهد الآتي).

ففي تناص ذاتي تآلفي، يسبح (أمل) في بكائيات قصيدته، يغوص، يرفرف، ويصطفق، يتهادى ويتراكض؛ يحوم ويحلق، لذلك يرتقن إلى تقنيات عارمات، مغيرات، عاديات، في مطاوي ومهاد ومهاوي رموزه التشكيلية ولغته النحتية، التي يتداخل فيها ويتخارج منها ويمارس الشهيق والزفير وينفث مع اللهاث، اللهب ولا يكتوي ولا يحترق؛ سوى أنه في مساء كوكبي أثيري، ساطع ومنير، يتخافى ويتقادم في الغسق المترامي، ويمارس الصفاء والرؤى واستكناه الجمر والرماد والدماء والغبار، (نحن جيل السباحة في الدم!)، وكأنما لا شيء، يجلجل في ضميره الهيمان الصادي، ولا شيء يصلصل في عظامه، سوى الوساوس، والظنون والخفقان وعدم الاطمئنان، ومغبة استلحاق الأصل الذهبي التاريخي، النبيل، بالصورة الحاضرة؛ وذلك التبديد للأشياء، وكثافة الموارد (أربطة الشاش والقطن، قرص المنوم، أنبوبة المصل، كوب اللبن) والذهاب إلى لطافة الروح، (سلال الورد)، وعبور مرايا الطبيعة (البحر، البساتين، أوراق ديسمبر)، من الخلف للأمام، دون مواجهتها بالثبات المعهود؛ فيها الحيوية والمقاومة الأسطورية، التي تنطوي على إيقاع الجسد العاشق، هي التي تنفجر وتنتشر، شرارات ونثرات لونية محتدمة! يقول (أمل) في قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس، "بكائيات"):

(الإصحاح الأول)

عائدون، وأصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة

يتقلب في الجب،

أجمل إخوتهم.. لا يعود!
وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)
تشم القميص، فتبيض أعينها بالبكاء،
ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد
أرض كنعان – إن لم تكن أنت فيها – مراع من الشوك
يورثا الله من شاء من أمم،
فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف
إن الذي يحرس الأرض رب الجنود
آه من في غد سوف يرفع هاماته
غير من طأطأوا حين أز الرصاص؟
ومن سوف يخطب – في ساحة الشهداء –
سوى الجبناء؟
ومن سوف يغوي الأرامل إلى الذي
يؤول إليه خراج المدينة!!؟
(الإصحاح الثاني)
أرشق في الحائط حد المطواه
والموت يهب من الصحف الملقاه
أتجزأ في المرآة
يضعفني وجهي المتخفي تحت قناع النفط
"من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عنق القط؟"[1]

وتنتقل الكاميرا "في الإصحاح الثالث" متحركة بين صور باهرة تغشى البصر:

البسمة حلم
والشمس هي الدينار الزائف، في طبق اليوم
(من يمسح عني عرقي في هذا اليوم الصائف
والظل الخائف
يتمدد من تحتي؛

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 281، 282.

يفصل بين الأرض.. وبيني!

وتضاءلت كحروف مات بأرض الخوف

(حاء.. باء)

(حاء.. راء، ياء..هاء)

الحرف: السيف

ما زلت أورد بلاد اللون الداكن

أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء

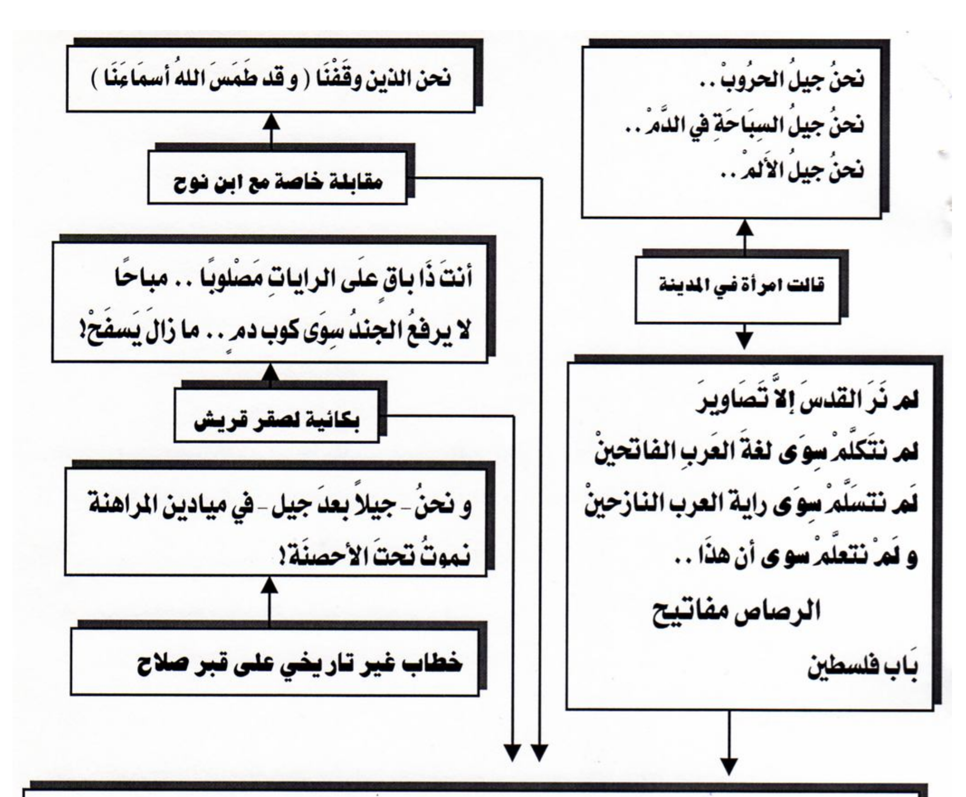
حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن

لكن..!! [1]

هي رموز يخفيها الشاعر، ليجسد صورة ربما في نظره أبعد، ولكنها منغلقة على ذاتها، أكثر، فيلخص فلسطين والطريق إليها من فوهة بندقية؛ إنه لا يؤمن بالحل الوسط ولا يناقشه عبر أطوار القصيدة، وهذا أكثر ما يعطي الشاعر خصوصية أكبر وما بلفت الحس الذكي وقع تصدع جنبات القصيدة والغرفة والمدينة.. والكون، وهي تتشقق ليخرج منها مارد النضال الأول (لا).

---

(1) المصدر نفسه، ص 283، 284.



لقد أذكت نيران الحياة المتقلبة العاصفة (لأمل) ، فكرا و انتماءا ، إقامة و رحيلا ، اقترابا من الوطن و ابتعادا عنه ، رؤية من الداخل ، أو تطلعا في الخارج .. أذكت هذه النيران ، التي ضعضعته في خاتمة المطاف ، و روحا و جسدا ، حضوره الشعري ، الذي تأكد بصورة أعمق من خلال النفي و الاستثناء .. استثناء لا يؤمن بالحل الوسط و لا يناقشه عبر هذا المشهد ، فالشاعر لم يتعلم سوى لغة الرصاص ، هو لا يحب المناطق الرمادية و الحلول الوسطى ، إنه يتلف جميع الألوان ، ليظل الأبيض و الأسود في حياته ، و يتلف المفردات جميعها لتظل (لا) ، حين يطغى الهيجان و القلق و الأرق الثلجي على ألوان باردة ، و فاترة ، تتشابك و تتعضى مع ألوان التجارب الساخنة الحارة ، و تبالغ في الوصول إلى درجة الغليان كي لا تخمد حمايتها و حميتها في التشهي و الافتراس اللوني ، الوالغ في القنص و الطرائد على عصب يد و فكر و قلم يتحارق و قلب ملوان ، كأنه من ذهب مغسول بصابون الرغائب المستحيلة ! ! .

والشاعر حين يواصل، مسيرة صهر العناصر الرمزية، يتولد لدى القارئ، شعور بأن القصيدة ليست بمعزل عن المصير الإنساني وعن الرؤيا وعن مشكلات الإنسان، والناقد "كمال أبو ديب" يؤمن بأن الشعرية والشعر هما جوهريا "نهج في طريقة رؤيا العالم واختراق قشرته، إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج في لحمته وسداه، وتمنح الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت"[1]. واللغة الشعرية المعاصرة، هي لغات علامات ذات محمولات جديدة، وبالتالي فالشعر كله، يصبح علامة من العلامات الدالة من حيث الشكل في بنائه الجديد، المنظوري على التجربة الباطنية المرتبطة بالوجدان الإنساني وبالرؤية التأملية ذات الاقتداءات الفلسفية والفكرية؛ مما جعل النص الشعري، الذي بين أيدينا، نصا توالديا (Hypertextuality). إنه نص الانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة، وقد يخضع هذا "لنوع من التخالف لا التوافق، والتفكيك لا التجميع؛ لكن هذا لا يعني الهدم، وإنما يعني إعادة البناء، والبحث عن العناصر الداخلية للنص الأدبي، التي هي عناصر تتناقض مع بعضها من ناحية، وتناقض مع العناصر الخارجية، التي تبدو – ظاهريا – دالة على وحدة النص وتماسكه من ناحية أخرى"[2].

وفي هذه النصوص، "لا بد للكلمة أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول؛ فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما، لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد"[3]؛ فاللغة الشعرية هي الوعاء الذي يحمل الأفكار، والصور ويتفاعل معها أيضا، واللغة الشعرية المعاصرة من أهم مميزاتها "احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجا وتخلق تداخلا بين الحركة الزمانية"[4]. والمشهد في هذا النص يشبه سجادة فنية، غنية بالتفاصيل والرموز التارثية (الأموي، دم عثمان، سيف ابن هند، جيل الحروب، جيل الألم، القدس، العرب الفاتحين، العرب النازحين)، وهي "رموز دائما وأبدا تقدم نفسها من جدي لكل جيل"[5]؛ يستخدمها الشاعر في ألفاظ نافذة إلى صميم الفكرة، والمعنى، مسلحة بوعي يقظ وتأمل طويل، ولها قدرة فذة، على ابتكار الصور الشعرية، القادرة على التشخيص والتجسيد والبعد عن كل ما يسبب الغرابة أو الحوشية، أو التعقيد أو الزخرفة المائعة، ذات الإسهاب الممل، مما ينفر الذوق السليم والطبع العربي الجميل، منطلقا دوما إلى ابتكار الدلالة أو ما يمكن أن

---

(1) كما أوب ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987، ص 143.

(2) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1996، ص 50.

(3) تزفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ذار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص 24.

(4) رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص 201.

(5) كولن سي كامبل (وآخرون)، الرمز والأسطورة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط2، 1980، ص 26.

نقول عنه أنه نوع من "مغنطة اللفظة بحيث تنطق بما لم تـألف النطـق بـه مـن قبـل، أو مـا لا يمكنهـا حملـه"[1]، والابتكار الحقيقي قد يكون في "تحطيم القوالب اللغوية المعروفـة في صـياغة الكلمـات، وتركيـب الجمـل"[2]. وهذا يثري المضمون ويغنيه، مع حرص (أمل) على صفاء التشكيل الشعري، فانطلاق المشهد الأول (سيف جدي على حائط البيت.. يبكي: وصورته في ثياب الركوب!)، كأنه سهم شـعري يـصيب وجـدان المتلقـي، فيظل يردده ويرويه، حتى يصبح قولا ذائعا من مأثور الكلام؛ خاصة عندما يرتبط بالمشهد الحواري، وتكرار العبارة؛ النموذج الإنساني للشاعر، المهمومة بوجدانه في هواجسها واكساراتها، وشجونها الداخلية المكبوتـة (نحن جيل الحروب، نحن جيل السباحة في الدم، نحن جيل الألم)، فهذا التكرار لعبـارة (نحـن جيـل...) يعـد مفتاحا للنص، أو كما يقول طه وادي: "إن أحسن مدخل لرؤيا الشاعر، هو العثور على عبارة دالـة، أو كمـا يسميها البعض، العبارة المفتاح، وهي قد تكون كلمة أو جملة، أو قـد تكـون ذات دلالـة معنويـة أو تركيبيـة صـوتية"[3] وتعـد إذن هـذه العبـارة لفظـا متـواترا في الـنص أو كمـا يـسمى (بـالنموذج اللفظـي "Lexicologique"[4] ولم يفت الشاعر أن يكسب عصارة تجربته في الحياة العربية، وخلاصة خبرته بوقائعها، كاشفا عن حكمته العميقة، وآرائه الناضجة، وبصيرته النافذة ودلالته الغائرة، وفي لغة شعرية شديدة الصفاء والتمكن والاستقرار؛ وقد اكتسبها (أمل) بفضل فطرة ذات علاقة حميمية مع المـوروث الـشعري؛ فمنحتهـا خصوبة وعمقا وقدرة على التعبير، "تؤازرها قدرة خارقة على التجـسيد والتـصوير، فـضلا علـى أن رهافـة الشاعر، في هذه المرحلة، ونعومة أفكاره ونسيجه المخملي المنمنم، تضل منسكبة على شعر (أمل) كله.

وبهذا فإن سؤال الشعر، يبقى سؤال الاحتمالات و التأويلات البعيد عن نظـام الأدلـة والحجـج؛ البعيدة عن التوضيح والإبانة؛ هذه الرحلة التأويلية افتتح بها العقل العربي، مساره في فهم الـنص المقـدس، في شبكة من العلاقات اللغوية الممكنة، في لغة لا ينضبط فيها المعنى، ولا تنحصر الدلالـة؛ إنهـا "لغـة تتـسع، كما يقول الفراء"[5] والآن "لم يعد العمل الأدبي يعامل على أنه، موضوع مستقر، أو بنية محددة الحدود"[6]، كما أن للتوظيف الفني بجملة بنى النص المتعددة، عناصر "تقود إلى خاصية، تعدد القـراءات، فـإلى خاصـية تعـدد

---

(1) سامي اليوسف سامي، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1980، ص 45.

(2) شكري محمد عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، مطابع أنترناشيونال برس، مصر، 1988، ص 05.

(3) طه وادي، الزمن الشعري في قصيدة الخيول، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، مـصر، عـدد 03، 1983، ص 63.

(4) دليلة مرسلي (وآخرون)، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 16.

(5) ابن رشد، فصل المقال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1978، ص 22.

(6) تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان؛ سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القـاهرة، مصر، سبتمبر (1991)، ص 166.

المفاتيح، فالنص تكبر قابليته للقراءات المتعددة، بقدرة تنوع مفاتيحه واختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليها منها[1]. ونشير أيضا إلى هذه النصوص المتجزئة السابقة، إلى خاصية أخرى، من خصائص شعر (أمل)، حيث ينهض عالمه الشعري على اهتمام نافذ بخصوصية الواقع المكاني والبيئي والزماني، الذي يسبح في هذه النصوص الشعرية؛ والتي تبدو في كثير من أحوالها، أقرب إلى (اليوميات القصصية) [*]. منها إلى الشعر؛ فهي حافلة بالتفصيلات والمواقف الإنسانية، المثيرة، بحيث تنجح في تشويق القارئ وإقناعه بواقعية فلسفتها وصدق مشاعرها، ومن ثم يصعب عليه التوقف في تأمل دلالاتها وفك رموزها وأسئلتها؛ وهذا الاختيار، جاء ليكون طريقا إلى المناطق النائية من عقل (أمل) وإلى فكره الخالص في أعمق صورة، (سيف جدي على حائط البيت يبكي، وصورته في ثياب الركوب، قالت امرأة في المدينة، من ذلك الأموي الذي يتباكى...)، ومن ملامح أسلوب (أمل)، أنه يحسن العثور على الكلمة المعبرة والقنص على العبارة الدالة، التي تنقل المعنى من أفق إلى أفق أوسع، في سلاسة محكمة، حيث يستغل كل ما تمنحه الألفاظ من ظلال و معان خفية وإشعاع، وإيحاء وإضفاء الألوان والأضواء والظلال، وهو يعالج المحتوى الفكري في القصيدة، معالجة رمزية، "وهو خير أسلوب في الشعر؛ لأنه يحتفظ للقصيدة بجوها الموحي ويصونها من النثرية الباردة"[2]. والشاعر الموهوب، "اللغة قادرة في يده على بث الحرارة والحياة والإثارة في المألوف من كلمات الحياة، التي تعيش في نفوسنا، والتي لا تنبش عنها القور في معاجم اللغة"[3].

تتوالى الصور، في ومضات سريعة، متلاحقة، ما إن نبدأ في قراءتها حتى نجد أنفسنا لاهثين ورائها، صورة بعد أخرى؛ فبناؤها ومحتواها، أعمق من أن يجعلها الشاعر، شبيهة بتلك التهويمات، التي قد تكون مغرقة في الغموض والألغاز، وهي أحيانا - هذه الصور – تمتزج في لغة بسيطة متدفقة كماء النهر، فيها الوضوح والشفافية والألفة وفيها القوة، وأحيانا في لغة شديدة الصلابة، بالغة الحدة.. متعددة المصادر اللفظية والروافد الثقافية والتفاصيل اليومية الحياتية، فيضفي عليها الضبابية والتعقيد والغموض.. فيها من التكثيف ما يجعل من كثير من صور النص، قصصا مركزة، في سطور معدودة (كما كان الحال في آخر عمل

---

(1) محمد الهادي طرابلسي، تحاليل أسلوبية، (مفاتيح)، دار الجنوب للنشر، 1992، ص 116.

(*) أنظر مثلا: رواية (جامع الفراشات) للكاتب الإنجليزي الشهير (جون فاولز) حيث أنها رواية حافلة بالتفصيلات والمواقف الإنسانية المثيرة في مشاهد ويوميات تشويقية، إقناعية بواقعيتها وصدق مشاعرها، أنظر كذلك:
- نجيب محفوظ، همس الجنون، دار مصر للطباعة، مصر، ط8، 1973.
- يوسف إدريس، المؤلفات الكاملة (حادثة شرف، أخر الدنيا، لغة الآي الآي)، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1971.

(2) نازك الملائكة، محاضرات في شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، مصر، 1964، ص 97.

(3) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1986، ص 130.

لنجيب محفوظ، الروائي العالمي، "أصداء السيرة الذاتية")؛ فهي سبيكة لغوية فريدة كونتها وانصهرت فيها كل هذه العناصر، ولنقرأ معا هذه المقطوعة التالية:

فاشهد لنا يا قلم

أننا لم ننم

أننا لم نقف بين "لا" و"نعم"[(1)]

اللغة في هذه المقطوعة عالية الشاعرية، ثرية غاية الثراء، قدمت صورها الفنية، المركبة في ألفاظ محدودة ذات زنين إنشادي؛ ولعل (أمل) بهذه اللغة الإبداعية، الجميلة المتفردة، ينزوي منطويا، قاصدا بابا للخلاص من الشدائد والنجاة من مواقفه الصعبة، المتناقضة، المتعثرة، المنكسرة، يعتبر إبداعا ذكيا وحلا جميلا، كما أنها لغة أراد بها أن تتحول إلى عناصر بنائية تثري وتغني النص الشعري وشقوق الخطاب الفكري، شكلا ودلالة، كما أنها تكسر رتابة الشعر ورتابة حياته البكائية كشخص مريض، وتعمل من جهة أخرى على تأمين المسافة الفاصلة، الواصلة، بين ما هو ذاتي وما هو غيري..!، والشاعر يصدمنا بأشكال لغوية غير متوقعة: (فاشهد لنا يا قلم)، (أننا لم ننم)، (أننا لم نقف بين "لا" و"نعم")؛ أسطر بسيطة في ظاهرها، تشعر أنها غريبة على لغة القصيدة، إلا أنها صميم القصيدة، و بها يحدد الشاعر موقفه الشجاع في حرفي (لا) و(نعم)، والمراد هنا حل، - بالنسبة للشاعر – مُرْضٍ ومنطقي، فتهدأ الروح، وتنقشع عنها غيوم آلامها وأسباب متابعتها و يضحى الهدف معلوما، محققا، قريبا، وعلى القارئ أن يصل في محاولة للغوص إلى الأعماق البعيدة، لكي يصل إلى الؤلؤ التي استودعها (أمل) محارته الصغيرة.

في بنائه للنص الشعري، يجعل (أمل) من الرمز عصا سحرية، يجول بها أراءه، وأفكاره ورؤاه، إلى تكوينات فنية من نوع جديد، يضم كل فكرة منها، بناء فني غارق في رمز مغلف بالغموض، ظهره قريب، يسير؛ أما باطنه فعسير، بعيد المنال، وهو في ظاهره وفي باطنه معا، مشع بالجمال، كما ينبغي للفن الرفيع أن يكون؛ هذا البناء الفني، هو ما يمكن أن تعتبره – كما سبقت الإشارة – المعادل الموضوعي للفكرة؛ فالرسالة الشعرية تقوم على مظهرين متميزين: المظهر الدلالي والمظهر الجمالي؛ "فالمظهر الدلالي، يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المجتمعة طبقا لبعض احتمالات الظهور المستخلصة، من قائمة توزيع الرموز العامة وقوانينها، التي تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية، تحددها اللغة أو الاصطلاح"[(2)]، أما المظهر الجمالي فهو "يعتمد على تنويعات لم تعد ولم تقنن، في مجموعة الألعاب، التي تقوم بها الرسالة بحرية كافية، في

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 405.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، لبنان ط3، 1985، ص 293.

استخدام هذه الرموز، على شرط أن يتم الاعتراف، بهذه التنوعات وتقبلها بشكل أو بآخر"[1]. وإذا استغلينا مبدأ ثنائية (القامع / المقموع)، فإن فكرة غموض الرمز تصبح مقموعة بالنسبة إلى فكرة أخرى قامعة، وهي أن الرموز الأدبية – في حقيقة الأمر – ليست أفكار غامضة ومعان مبهمة؛ بل إن الخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي "الالتباس وتنوع التفسيرات الممكنة؛ حتى تجد معنى الرمز، يتغير، تغييرا مستمرا"[2].

يواصل الشاعر (أمل)، في دلالات حزينة، قاتمة؛ غضبا مكضوما، وبركانا يوشك، أن ينفجر؛ حيث تتوالى ألوان النص في قتامة الذكريات:

ما أقل الحروف التي يتألف منها اسم ما ضاع من وطن،
واسم من مات من أجله
من أخ أو حبيب!
هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد
على كتب الدرس؟
ها قد عرفنا كتابة أسمائنا
بالأظافر في غرف الحبس
أو بالدماء على جيفة الرمل و الشمس،
أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيره،
أو بحداد الأرامل في ردهات (المعاشات)،
أو بالغبار الذي يتوالى على الصور
المنزلية للشهداء
الغبار الذي يتوالى على أوجه الشهداء..
إلى أن.. تغيب!!
قالت امرأة في المدينة:
من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي
الذي رفعته الجماجم،
أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال،
أو يمد يدا للعظام التي ما استكانت

---

(1) المرجع نفسه، ص 294.

(2) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 133.

(و كانت رجال..)
كي تكون قوائم مائدة للتواقيع
أو قلما
أو عصا في المراسم؟[1]

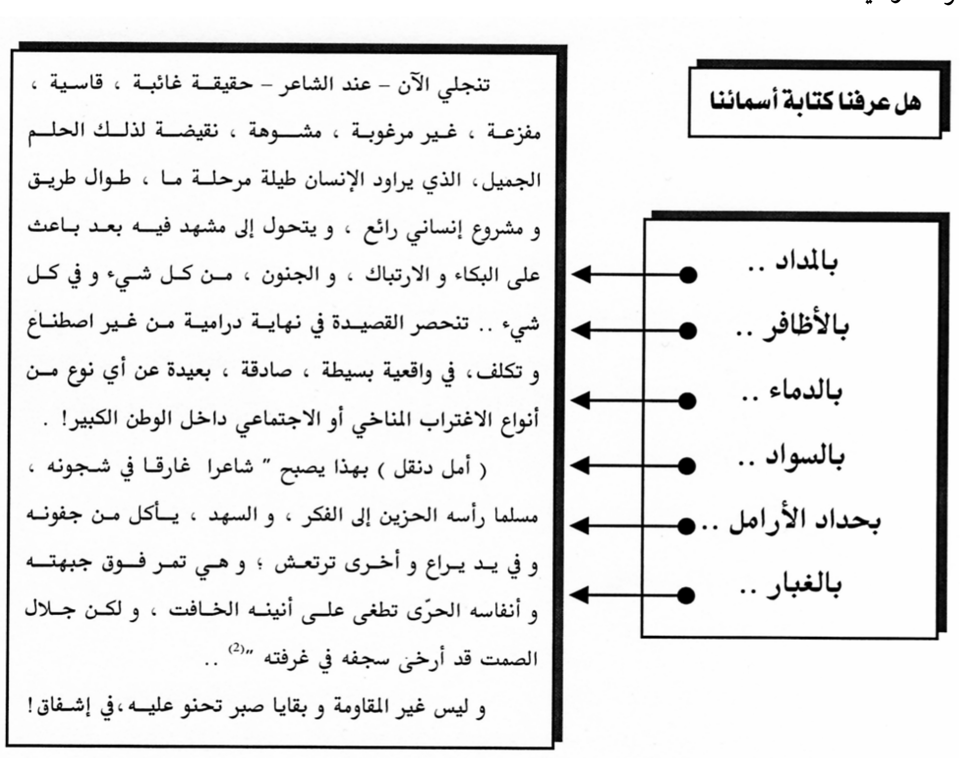
تسود الصورة الشعرية، سوادا قاتما، يصبح ضياعا للمعنى، حيث أن قصيدة موقف – مثل هذه – لا بد لها أن تتخذ جملة تكون مثابة قائد الجوق الموسيقي، الذي يحدد، دور كل عازف داخل المعزوفة، التي تشكل وتجسد إحساسا كاملا، متكاملا؛ وتنشئ حوارية، تكون بالغة الرقة وعميقة المعنى، زاخرة بالرموز وصلبة الاستنتاج والمدلول، نرى أن هذا في النهاية ليس ضعفا في فكر الشاعر أو ثقافة الشاعر؛ وإنما هو حاصل طبيعي، ورد فعل منطقي جدا في زمان، لا بد للشاعر فيه، أن يقلب موازين المسارات المعروفة، والمسالك المعلومة؛ وهو نوع من المحافظة على ترسيخ القيمة الفكرية، والاتجاه والموقف؛ فقد يزول بزوال الشخص وبزوال الوضع ولزوال المُعَارِض، فالقيمة التي تم الإعلان عنها، ما كانت لتكون، لو أن صاحبها لم يعتن بها وبطريقة تأليفها و توثيقها، وأسلوبه في دسها تحت كل المجاهر الخاصة بدائرة العَسَسْ.

تستمر السوداوية دون توقف وبكل وسائل التأثير والتأثر في المعطيات العامة، للنشيد الروحي المتألم، في طور القصيدة الوسط، الذي يجمع بين البداية والنهاية، وهو خلاصة فكر مُرْهَق جدا، ومتأثر جدا، ومتفائل في غياب الرمزية لذلك!. (زنزانة الحبس)، ليست النهاية و(كتابة أسمائنا)، ليست البداية؛ ولكنها علاقة السؤال بينهما في (سواد صفحات الجرائد، قبل الأخيرة)، شعور الشاعر هنا، مطلق، بأنها القصيدة التي تولد من بعدها القصيدة، وأنها الفكرة، ذات طابع موقفي، تولد إصرار وتواصلا، مصرا، ملحا، يتحول الشاعر من الإطار العام للمجتمع، ليخوض في بعض الجزئيات الخاصة؛ ويعكس بذلك دراما اجتماعية، لناتج الشاعرات المراهقة، التي تخللت المجتمع وحلّت عقيدته و وثيقته بالوطن؛ يفلسف تلك الملامح للأرامل في ردهات المعاشات أو بالغبار الذي يطوي صور الشهداء، في المنازل؛ مشهد ساخر يدل على تفاهة عدم التثمين واللامبالاة بالرموز التي ترتبط ارتبطا بمنطلقات الأمة، فهي بطبيعة الحال، تتحول إلى معزوفات إبداع، شديدة الاتساع والانتشار، وسريعة الوصول، وفعالة، حتى تشهد فورة شباب العقل والقلب وتدفق المشاعر الوجدانية الفياضة، حتى يتجرأ بالقول مخاطبا على لسان الأمة في صورة المرأة: (– من يجرؤ الآن أن يخفض العالم القرمزي)، وهذا في حد ذاته أعلى مستويات المخاض، وأبلغ درجات الانصهار، وأفظع قدرات الانفجار.. كان ذلك غضبا صريحا، ورفضا مطلقا، وتمردا بليغا وبالغ الأهمية.

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 406، 407.

فوق هذا الفيض من المشاعر الوجدانية، تنعقد هالة مشعة من جمال الصورة الحية، حين يجعل (الدم الساخن المتخثر فوق الرمال)، رغيفا يباع!! وفي وسط هذه الهالة التصويرية السريالية، تتخلق لغة تتسع حتى تشمل آفاقا سحرية جديدة، من قوة التعبير (ها قد عرفنا كتابة أسمائنا بالأظافر في غرف الحبس)، (أو بالدماء على جيفة الرمل أو الشمس)، (من يجرؤ الآن أن يخفض العالم القرمزي الذي رفعته الجماجم)، (يبع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال)، (بمد يدا للعظام التي ما استكانت)، (كي تكون قوائم مائدة للتواقيع)، (أو قلما أو عصا في المراسم)، اللغة هنا "وسيلة الأديب للتعبير والخلق، فاللغة هي موسيقاه وهي ألوانه، وهي فكره، وهي المادة الخام التي سوّى منه كائنا ذا ملامح وسمات، كائنا ذا نبض وحركة، وحياة"[1].[2]



(1) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 56.

(2) سهيل أيوب، علي محمود طه (دراسة وشعر)، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1968، ص (أ د).

الشاعر (أمل نقل) يعتمد على تقنية (الديالوج)، الحوار، الذي يضفي على نصه شكلا أكثر حركة وتدفقا في الدلالة الجمالية.

قالت امرأة في المدينة:

- من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان!

- من قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة؟

***** *** *** *****

- نحن جيل الحروب..

- نحن جيل السباحة في الدم..

***** *** *** *****

قالت امرأة في المدينة:

من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجم.

تتفجر ينابيع الثورية والتجديد من خلال لغة (أمل)، الشفيقة، المشعة، المحملة بالوعي والخبرة النابضة بالحكمة والحياة؛ حيث تظل هذه العبارات في كل النصوص السابقة: (الكفن، إذا مت، المعزون، لون الحداد، السواد، الموت، قبرا، لون تراب الوطن، لحظة القصف، إعدامها، سقطت، أنفاسها الآخرة، إغماءه، تنفس مثلي – بالكاد – ثانية، ثانية، قاتلها، تذكرة الدم، المرض المجهول، فاقد الروح، انتظار المصير، حتى النزف، الأنين، نهر السكون، أحابيله القاتلة، الثمر المتعفن، الورق المتغضن، الزهور الخريفية الذابلة، تسقط رأس الفتى، مستسلما لمصيري، تتساقط أوراق ديسمبر، إلا توابيت، جثث تتراكم، حزني المقيم، جواز السفر، سكينة الذبح، انتظار النهاية، السقوط الأخير، عمر الجناح قصير، دمعة الندم الأبدي، ظلال الهوان، هوة الموت، المدينة تغرق، وقد طمس اله أسمائنا، كان قلبي الذي نسجنه الجروح، كان قلبي الذي لعنته الشروح، يرقد الآن فوق بقايا المدينة، ها أنت تسترخي أخيرا، نم يا صلاح الدين، أنت ذا باق على الرايات مصلوبا.. مباحا، كوب دم ما زال يسفح، فمتى يقبل موتى، دم عثمان، نحن جيل السباحة في الدم، وما زال فيها الأسى والندوب، بالدماء، بالسواد، بحداد الأرامل، الغبار الذي يتوالى على أوجه الشهداء، الذي رفعته الجماجم، رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال، أو يمد يدا للعظام)، تظل هذه العبارات، تمثل كل تجارب (أمل) بكل ظلالها وجمالياتها وروعة تشكيلها وانسيابيتها، وتمفصل(*) عباراتها، ويبقى الجديد فيما يكمن في دائرة التحول والاستبصار بالتغيير وحتميته ومشروعيته.

(*) التمفصل L'articulation: يعني تمفصل الكلمات؛ ارتباطها وتكاثفها. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1993، ص 67.

تتواصل أسطر القصيدة، إلى الرفض والسخرية، بكل ما يَتخذ ويُتخذ منه قرار، أو يصدر أمرا أو يمثل الوطنية بطريقة احتكار هزلية، تثير في نفس الشاعر، الاشمئزاز، وهو لا يرى من كل ذلك التشامخ والتعالي إلا (أقلام توقيع)، و(عصا في المراسم)، في الاحتفالات، يُغيب كل شيء إلا الاحتفال بكل شيء. ويبقى الموقف في نهاية القصيدة، موقف رفض مطلق، ويلخص على شيء في عامل الخيانة، حيث نفس المشهد الذي ابتدأ به الشاعر:

....

لم يجبها أحد..

غير سيف قديم..

وصوت جدا! [1]

ب- متحكمات الرمز:

الواقعية التي يتحرر منها الشاعر (أمل دنقل)، بداية، يضطر بشيء من المفاجأة، عائدا إليها، إلى الحياة اليومية بشكل خاص للنسيج العام للمجتمع، حيث يلتزم بطريقة الإسقاط، موغلا بالموجب والسالب وإيساع دائرة الحوار فيه، بين خلفية موروثة، تصارع عصر المد المقبل من بعيد، على الأصل الذي تحققه حالة الضعف لدى المنصهر في إتباع المؤثر، كما تأكد ذلك، فارتأى الوقوف بين مشهد طبيعة صامتة، مستكينة، (سَيْفٌ قَديم وَ صُورَة جَدْ)، كإشارة تسبق الصورة القادمة، وهي قرصة نفسية، خفيفة، تحضِّر القارئ وتسهل روح المعنى المقبل عليه، فتلقنه بعض مفاتيح الهدف، بشكل شاعري، مهذب، مستسلم، فتزيده – القارئ – حبا و شغفا لمعرفة ذلك البعد المركب (السيف القديم وصورة الجد)، للصورتين المنسجمتين، المختلفتين شعوريا؛ بين الرفض النفسي فيهما؛ و القبول بشيء من الاستسلام.

والمعنى المقبل، تبوح به قصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل[*] في ذكراه)، حيث رمز آخر يفتح مغاليق وحدة الشاعر (أمل) وحياته وحسرته وتألمه.. فما الذي يحدث عندما لا يعود الشعر كافيا، ويصبح الماضي

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 407.

(*) ولد محمود حسن إسماعيل بقرية (النخيلة) التابعة لمحافظة أسيوط في 02 من يوليو 1910، حفظ القرآن الكريم وعمره تسع سنوات، حصل على البكالوريا، نظام دار العلوم سنة 1932، وبعدها سافر، إلى القاهرة والتحق بكلية دار العلوم حتى تخرج منها سنة 1936، عين بالمجمع اللغوي سنة 1937، مساعدا فنيا، بمعجم فيشر، ثم مديرا لقسم المباريات الأدبية والعلمية والإذاعة المدرسية بمراقبة الثقافة بوزارة المعارف (1938)، وعمل بعد ذلك في وظيفة مدير مكتب وكيل وزارة الشؤون الاجتماعية سنة 1944، واختير مساعدا لنائب المراقب العام للبرامج العربية بالإذاعة المصرية، تولى بعد ذلك مراقبة الثقافة بوزارة المعارف سنة 1950، عاد إلى الإذاعة سنة 1952، وعمل مساعدا للمراقب العام للبرامج=

مشهدا طـويلا..طـويلا، للتأمـل، وتبـدأ الـذات في إعـلان إنـشطاراتها وضـناها ووحـدتها الحزينـة، الـشاعر يستحضر، في شخص (محمود حسن إسماعيل)، صوت الألم، لتحقيق البعد المأساوي المكثف:

وَاحِدٌ مِنْ جُنُودِكَ ياسَيِّدي
قطعُوا يَوْمَ مُؤْتَةَ مِني اليدَيْن
فاحتَضَنْتُ لِواءَكَ بِالمرفقَيْن
وَاحْتَسَبْتُ لِوَجْهكَ مُستشهدى!
وَاحِدٌ مِن جُنُودِكَ – يا أيهَا الشعْرُ –
هَلْ يَصلُ الصوتُ؟
(والريحُ مَشْدُودَةٌ بالمسَامِير!)
هَلْ يَصلُ الصوتُ؟
(والعصَافيرُ مرصودَةٌ بالنواطِير!)
هَلْ يَصلُ الصوتُ؟
أَمْ يَصلُ الموتُ؟
قُل لي فإني أنَاديك
مِنْ زَمنِ الشعراءِ – الأناشِيدِ
لِلشعَراءِ – السجَاجِيدِ
مِنْ زمنِ الشعَرَاءِ – الصعاليكِ
للشعراءِ – الممَاليكِ
أرسمُ دائرةً بالطباشِيرِ

=العربية، ثم مراقب البرامج الثقافية، وبعدها أصبح مراقبا عاما للبرامج الثقافية، ثم رئيسا للجنـة النـصوص بالإذاعـة فمستشارا ثقافيا بها، وبعد أن أحيل إلى المعاش سافر إلى الكويت ليعمل خبيرا بإدارة بحوث المناهج بـوزارة التربيـة بهـا حتى غادر الحياة في 25 من افريل 1977.

وقد كتب (محمود حسن إسماعيل) في العديد من الصحف والمجلات منذ 1932 وعمل مشرفا على مجلة الشعر المصرية (1956) واختير عضوا للوفد الرسمي للأدباء المصريين في شتى المؤتمرات الشعرية، والأدبية العربيـة، وعـضوا بجمعيـة الأدباء وجمعية الشعراء وجمعية المؤلفين والملحنين وعضوا بنقابة المهن التعليمية.

– مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف الاسكندرية، مـصر، ص 17، 18، 19.

لاَ أتجَاوَزُهَا!
كيفَ لي؟ وأَنَا أتَمَزَّقُ ما بَيْنَ رُخَّيْن!
والقَدمان مُعَلقتان بفخين!
أَعْياني الكَرُّ والفَرُّ
واجْتَازني الخيرُ الشَّرُّ
أَيْسِرْ. تيَسَّرتُ، حَتى تَعَسَّرتُ، حَتى تعثرتْ.
أَيمِنْ. تيمَّنتُ، حَتى تيَمَّمْتُ، حَتى تيتَّمتْ.
أينَ المَفرّْ؟ و أينَ المَقرّْ؟
للخَفَافِيشِ أَسْمَاؤُهَا التي تَتَسَمَّى بهَا!
فَلِمَن تَتَسَمَّى إذَا انتَسَبَ النورُ!
والنُّورُ لا ينتمِي الآنَ للشمْس
فالشمسُ هَالاَتها تَتَحَلَّق فوقَ العقالات
هَلْ طَلَعَ البدرُ من يثربَ أمْ مِن الأحْمَدي؟
وبانَتْ سعادُ..
تُراهَا تبينُ من البُردَة النبويةِ
أمْ من قَلَنْسوة الكاهنينَ الخَزَرْ؟
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيدي
أَلْفُ بَيتٍ وبَيْت..
واحتَوتكَ الكويتْ!
فَعرفتُ بموتِكَ أينَ غدي!
وَاحدٌ من جنودِكَ – يا أيهَا الشعرُ –!
كُلُّ الأَحِبَّةِ يرتحلُون
فَتَرحَلُ شيئًا فشيئًا من العينِ أَلفَةُ هذَا الوَطنْ
نَتَغَربُ في الأَرض، نصبحُ أغربةً في التآبين ننعى
زهورَ البساتين
لاَ نَتوقفُ في صُحُفِ اليَوم إلاَّ أمامَ العناوين
نقرؤهَا دون أنْ يطرفَ الجفنُ
سُرْعَانَ ما نفتحُ الصفحاتِ قُبيل الأخيرة،
نَدخُلُ فيها نجالِسُ أحرفَها،

فتعُودُ لَنَا ألفَةُ الأصدقاءِ، وذكرى الوجوهِ
تَعُودُ لَنَا الحيويةُ، والدهشَةُ العَرَضِيَّةُ
واللونُ، والأمنُ، والحزنُ
هَذَا هُوَ العالَمُ المتبقي لَنَا: إنَّهُ الصمتُ
والذكرياتُ، السوادُ هو الأهل والبيتُ
إنَّ البياضَ الوحيدَ الذي نرتجيهِ
البَياضَ الوحيدَ الذي نتوحَّدُ فيه:
بَيَاضُ الكفن!
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيدي
خبزُهُ خُبْزُ ضيقْ
مَاؤُهُ بَلُّ رِيقْ
والمَمَاتُ بِعَيْنَيْه كالمولِدِ
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيّدي
يركعُ الآنَ يَنْشُدُ جوهرةً تَتَخَبَّأُ في الوحْلِ
أَوْ قمرًا في البحيرات،
أَوْ فَرَسًا نافِرًا في الغَمَامْ
هَا هُوَ الآن، لا نهرَ يغسِلُ فيه الجُرُوحْ
وينهلُ من مائِهِ شَرْبَةً تمسِكُ الروحْ
لا منزلٌ لا مَقَامْ
فَعَلَى الراحلينَ السلامْ
والسلامُ على مَنْ أقَامْ[1]

لقد دُعي (أمل) للمشاركة في الذكرى الرابعة لحيل الشاعر (محمود حسن إسماعيل)، سنة (1980)؛ وهو الذي حمل له إعجابا خاصا و تأثرا كبيرا كشاعر، "حتى أنه في طفولته، كـان حريـصا علـى تجميـع صـوره المنشورة في مجلة الإذاعة المصرية، والاحتفاظ بها؛ كما أن أول شيء حرص عليه (أمـل)، عنـد مجيئـه الأول إلى القاهرة، هو الذهاب إلى منطقة أرض الجيزة، لمشاهدة تلك البقعة، وهذه الأرض وذلك النخيـل؛ الـذي كتـب عنه محمود حسن إسماعيل، في قصائده"[2].

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 408، 409، 410، 411، 412.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 96.

لقد جاء يوم الذكرى، ولم يكتب (أمل) بعد، قصيدة جديدة – كما كان يريد –، استيقظ مبكرا على غير العادة و ارتدى ملابسه؛ وقرر النزول إلى الشارع، فوجئ الجميع بالقصيدة، فقد جاءت بعد أكثر من عام ونصف من الصمت الشعري، يدل هذا على حرص الشاعر، في خلق لغة خشنة، مصبوغة بلون كالح، مرير، من السخرية، سخرية الزمن اللاتاريخي، في دقة وتركيز على تعدد الدلالات، في عبارات مقتصدة، قليلة، كما أن مسوداته المشوشة لهذه القصيدة، نلحظ فيها تشطيبا عميقا لسطر أو عدة سطور، بحيث تصبح لطخة سوداء، فيطمئن أن لا تتسرب لفظة منه، أو حتى يراها، فيستبدلها بكلمة أو كلمتين(*)، وعملية إنتاج القصيدة، ليست عملية بسيطة، و إنما هي عملية مركبة، تساهم فيها عمليات صغرى، وهذه العمليات الصغرى قد أنتجت كل منها قسما من هذه الأقسام؛ "فالشاعر لا يبدع القصيدة، بيتا، بيتا، بل يبدعها قسما، قسما؛ فهو يمضي في شكل وثبات، وفي كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات، دفعة واحدة، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشاعر، قليلا أو كثيرًا"[1].

كان الشاعر "محمود حسن إسماعيل"، قليل الأصدقاء، يؤثر العزلة والتأمل والواقع، يمثل الحزن المصري العريق، الأصيل، الضارب في أعماق الريف، وكان يعشق التحدي، والمواجهة والصلابة، ويكره الخنوع والذل والضعف "فكانت نفسه القوية، المتماسكة، وشخصيته المركبة، المتفردة؛ الذي ظلت تحملُ في أطوائها دهشة دائمة وهي تستقبل مظاهر الطبيعة والحياة والأحياء، وإحساسه المتوتر، الحاد"[2]، إنه السر الكامن خلف جدة صوره الشعرية وغرابة تشبيهاته واستعاراته و حيوية مجازاته وجدة استخدامه لمفردات اللغة. يتضح من هذا، أن شخصية الشاعر "محمود حسن إسماعيل"، تنفرد بنظرة ثاقبة إلى موضوعات الشعر، وتفاصيل الحياة، والطبيعة، التي تشد الانتباه، وهو يمتلك قدرة فائقة على التعبير وإيصال الفكرة الحصيفة في أسلوب تشكيلي متقن، وتبقى الطبيعة(**)، الملمح الهام للشاعر ومعلمته الأولى؛ حتى إنك لتدرك مقدار التآلف الإنساني بينه وبينها، إلى اهتمامه الكامل بها في شعره كله، وتدرك أيضا أن هناك امتزاجا، بين ذاتية الفنان وذاتية المكان؛ هذا الامتزاج الذي يستحوذ على أحاسيس القارئ، ويمتلك عليه وجدانه.. فالقدرة على تأمل الطبيعة واستخلاص القيم الجمالية التي تغمرها، أمر بالغ الأهمية، ليس في تكوين الذوق العام فقط؛ وإنما أيضا ستهم هذه المقدرة، في فهم القوانين التي تحكم أشياء الطبيعة و تكسبها جمالها الذاتي. بالإضافة إلى

(*) أنظر إلى مسودات الشاعر في كتاب الجنوبي لزوجته عبلة الرويني .

(1) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، دار المعارف، مصر، ط4، 1981، ص 266.

(2) عبد العزيز الدسوقي، محمود حسن إسماعيل، (مدخل إلى عالمه الشعري)، سلسلة كتابك، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1978، ص 05.

(**) أنظر على سبيل المثال: محمود حسن إسماعيل، نهر الحقيقة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1972.

الطبيعة وتفاصيلها، فإن الشاعر قد اهتم بالنفس الإنسانية وعالمها الثري بوهج العواطف والانفعالات، كما كانت رحلته في معرفة الله عز و جل[*]، شاقة وعسيرة، يتضح ذلك من خلال تعقيد النظام الكوني وغموض تفاصيله واختلاف الظواهر واتفاقها في شعره. من عمق الوجع الساكن، يتوحد (أمل دنقل) مع "محمود حسن إسماعيل"، وصوته:

وَاحِدٌ مِنْ جُنُودِكَ ياسَيِّدي

قطعُوا يَوْمَ مُؤْتَةَ مِني اليدَيْن

فاحتَضَنْتُ لِواءَكَ بِالمرفَقَيْن

وَاحْتَسَبْتُ لِوَجْهِكَ مُستشهدى! [1]

تحتوي الدمعة الآن خد (أمل)، فيتوحد في روح وذات الشاعر الكبير الراحل "محمود حسن إسماعيل"، وحيث أن هذا الأخير يمثل شخص (أمل) المغيب، ففلسفة الشاعر "محمود حسن إسماعيل"، وآراؤه وأفكاره الروحية، تمثل أمل المغيب في شعر (أمل)، فأنفاس المذهب الروحي، المغلف بالتماثل الإنساني في الشعر الذي حدد الانتماء الروحي المفقود في فلسفة (أمل) الشعرية، ذات الطابع الديني، يرى أن "محمود حسن إسماعيل" فرصة لا تعادلها فرصة، في إنشاء التكامل الروحي، وبهذا تصبح القصيدة ذات خصوصية كبيرة جدا، يحقق انتماءا إنسانيا، فعالا، هو أشبه بحقنة إنعاش، يواصل من خلال العضو المريض، مسيرة المقاومة الداخلية، عضوية ونفسية؛ ربما كان (أمل) يرى في الشعر شاعر – كمحمود حسن إسماعيل – تأثر به وأثر فيه، وهذا من الطبيعي، أن تكون الرؤية، العلمية في تقدير الشاعر ضرورة حتمية، تفسر عمق التأثر بمفاهيم وأفكار الشاعر المؤثِر، فيصبح بذلك الشاعر "محمود حسن إسماعيل" رمز التأثير في ذات (أمل) الشعرية؛ وهذا ما يفسر لنا بعض بواطن الإنسان والشاعر.. أجل في هذا.. وإذا اتخذنا من هذه القصيدة، نموذجا للمؤثرات المؤثرة في الرمز والمتحكمات في العقلية والمنطق:

وَاحِدٌ مِن جُنُودِكَ – يا أَيهَا الشعْرُ –

هَلْ يَصلُ الصوتُ؟

(و الريحُ مَشْدُودَةٌ بالمسَامِير!)

---

[*] أنظر أيضا إلى ديوانه الأنيق: محمود حسن إسماعيل، صوت من الله دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1980. ويضم هذا الديوان ثلاثا وعشرين هي: الله، الله والناي، هو.. الله، الله.. والذات (وقفة على الأعتاب)، الله.. والموعد، الله.. والنفس، الله.. والمعبد، الله.. والتوبة، الله.. والشرك، الله.. والوثنية، الله.. والطريق، الله.. والجبل، سجدة لله، الله.. والطبيعة، الله.. والرياء، أذان الله، داع إلى الله (المؤذن)، الله.. والزمن، صلاة الله، الملك لله، الحمد لله، سبحان الله، بيت الله.

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 408.

هَلْ يَصلُ الصوتُ؟
(والعصَافيرُ مرصودَةُ بالنواطِير!)
هَلْ يَصلُ الصوتُ؟
أَمْ يَصلُ الموتُ؟[1]

يواصل الشاعر، فلسفة التواجد والتوحد الإنساني، لحالة الضياع المطلق، والتشرذم والتصعلك والتقازم والتطاول، وكل المعادلات، باءت بالفشل في خيال الشاعر، المرهون بالعامل التاريخي، الذي لا يستطيع أن يتخلص منه؛ وبهذا تكون رحلة القصيدة مشدودة إلى الرمز، أكثر منها إلى التصريح المعلن، فالرمز هنا "ليس نقلا عن الواقع وإنما أخذ منه ثم تجاوزه وتكثيفه ليتخلص من واقع المادة ليرتفع إلى مجال التجريد وهنا يتحقق الإيحاء "Suggestion"، بالانفعالات و الأفكار، عن طريق إعادة خلقها "Re-creation"، في العقل، كي يتم التعبير عن حالات نفسية تستعصي على التفسير، أو التقرير"[2]؛ وكأن الشاعر يتحجب كي يبوح ببعض الجوانب التي يرى فيها حلقات الضياع الخاص، رحلة الفكر والفلسفة والوجدان، رحلة الشعور واللاشعور، والتواجد والغياب، والحضور والإقصاء؛ هكذا يوضع (أمل) داخل إطار من متحكمات الرمز غير الصريح الذي يقيد الحركة الروحية والفكرية في الإطار الشعري، حيث تصبح زخرفة لونية، تتعدى حدود المنطق المباح له والمتعارف عليه، على الأقل في تلك المرحلة المبكرة، من الإبداع الشعري، الذي يكسر الزمكانية المعمول بها، لدى معظم الشعراء.

يتحقق إذا (أمل) في شخص "محمود حسن إسماعيل"، وبتحقق الآخر فيه، بموجب العلاقة التراثية، أي الثقافية المبكرة، خصوصا عند (أمل)؛ و التي تمثل خط الانتماء المتواصل في شخص "محمود حسن إسماعيل"، والذي يعلن عما في وصفه له، أنها الصلة التي تصله بذاته، وتطبع هذه العلاقة الشخصية بروح المقاومة الأصيلة في تواجده الإنساني، وفي هذا أيضا علاقة لاشعورية؛ تربط مقومات إنسانية كثيرة ببعضها البعض؛ وتحقق لها الطابع والبصمة السليمة، التي تعطينا رمز المتحكم الموجب في أسباب الرمز نفسه؛ أي متحكمات الرمز؛ وبهذا يصبح الشاعر هنا شخصية ملغاة، حسب ظروف وطبيعة التواجد والتكتل الهائل من المقومات والمعايير، التي هي في النهاية خلاصة فلسفية، ترسم أبعاد الملامح الذاتية الباطنية منها والشكلية لخصوصية شاعر؛ حيث يتحقق التكامل، المفقود و يصبح التكامل نفسه عملية نسبية، تخضع للمعطيات الخاصة لأسباب التفاعل، لتكوين العمق والخلفية التي ذكرناها.

إن لدى (أمل دنقل)، قدرة فائقة على التحليل ومعالجة الأفكار وحيث يمتلك أسلوبا ينبثق أساسا من وضوح نظرته العقلية للمشكلة، التي يتناولها، إن هذا النوع العقلاني، من الوضوح في الأسلوب، هو الذي

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 408، 409.

(2) فاطمة الزهراء، العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 19.

يمثل الأسلوب الفلسفي الفكري؛ وهو يتميز بخلوه من العبارات الإنشائية النثرية الطنانة، كالطبول الجوفاء، وكذلك عدم لجوئه إلى الأمثلة التوضيحية؛ كما لو كان القارئ مجرد طالب قاصر، فضلا عن أنه - الشاعر - بعباراته الدقيقة التي تجيء في تعبيرها للأفكار، على القد تماما، إنما يحفز عقل القارئ ويدفعه إلى التفكير مع النص فيما يعرضه من مشكلات، "إن بين الكلمات والأشياء فراغ دائم، لا يملؤه القول، وهذا الفراغ الذي لا يمتلئ، يعني أن السؤال: (ما المعرفة؟) أو (ما الحقيقة؟)، أو (ما الشعر؟)، يبقى سؤلا مفتوحا ويعني أن المعرفة لا تكتمل وأن الحقيقة بحث دائم"[1]. فالقراءة كمفهوم حداثي يسهل الانتقال من النص إلى الاهتمام بالقارئ كطرف في إضفاء المشروعية على النص، وكل نص يحتوي على عالم تخييلي، أو ما اصطلح عليه بـ (أفق الانتظار Horizon d'attente)، وهو "مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية، التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما"[2]. وقد يرتبط هذا بالقراء التناصية، وهذا يعني أن القارئ يواجه النص من خلال الأنظمة النصية العديدة، المترسبة في لا وعيه ومن خلال ذكرياته القرائية وخبراته الثقافية الفكرية.

الشاعر (أمل)، تترابط نصوصه وتتجادل وتتحاور، حيث تؤدي الصورة الشعرية، وظيفة فعالة، فيكثف دلالتها في هذا المشهد: (والريحُ مَشدودَةٌ بالمسَامير!) فيستخدم التشخيص (Personifcation) وهو مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات والمشاعر الإنسانية، عن الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة"[3] وهو "خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية وتشمل المواد والظواهر والانفعالات وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية"[4] وتصور مظاهر الوجود وظواهر الطبيعة على هذا القالب الحي والصفة الإنسانية، "يثير في نفس القارئ أو المستمع الكثير من معاني الجمال والانشراح إذ يأنس بمن يراهم شخوصا، تدب وتتحرك.."[5]، وقد ترجع هذه التقنية - التشخيص - عند (أمل دنقل) إلى إيمانه بوحدة الوجود، فجميع مظاهر الكون، الحسية والمعنوية، تتظافر وتتآزر وتتقاعد في وحدة عميقة وعلاقات وثيقة" والأشياء التي حولنا لها حياة خفية وكيان يشبه كياننا"[6]، هذا فضلا عن لجوئه إلى عناصر الطبيعة الجامدة (في هذه المرحلة الحرجة

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 112.

(2) عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 163.

(3) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 87.

(4) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1995، ص 58.

(5) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، 1988، ص 135.

(6) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1972، ص 111.

بالذات) كالورود والشمس، والأوراق، ... مسقطا عليها مشاعره وهمومه لخلق رموز معادلة. لهذا كان التشخيص تقنية أساسية من تقنيات تشكيل الصورة - عنده - "الذي تتخذها الألفاظ والعبارات وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف، والتضاد والمقابلة والتجانس.."[(1)].

الريح مشدودة بالمسامير!.. هل يصل الصوت؟.. إن صوت الشعر لا يصل!.. ليس هذا فحسب.. إنه على الرايات مصلوب.. مباح، مع الصقر المجنح، الطيور والخيول أيضا في مشهد بكائي، تتشهى لذغَة الشمس في أنشودة الفقر المسلح. ويتكرر نفس المشهد السابق في قصيدة (بكائية لصقر قريش)، حيث يتلقى السادة الرياح، ليلفوها بأطراف العباءات ويدقوا في ذراعيها المسامير؛ إن الريح مرة أخرى، مشدودة بالمسامير، وتنصب لها المشانق والعصافير مرصودة بالنواطير.. ويجيء السؤال، حيث عين الكاميرا الشعرية تتجول في الأنحاء المزدحمة الكابية:

- هل يصل الصوت؟..

إن هذا الحلم الذي يتمادى في الأصائل والظلال، لا يقر على حال ولا يكن له بال، بل ينصرف إلى السراب، ويقرض بعض أوتاده ودعائمه، الكابوس، كابوس الموت المفزع، فتعم الفوضى اللونية، ذات الهندسات السرية الساحرة، وكأنها دائما في مهب الفرار. الصورة هنا تمثل والخيال "مقدرة الفنان الخاصة، فهو الذي يُكسِب أساليبه، العمق والتنوع العجيبين في صياغة الموضوعات"[(2)]، وكل صورة عظيمة ترينا شيئا، نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة، فهي تجمع بين البصر و البصيرة"[(3)]، وقد نقول إن في عالم (أمل دنقل) شيئا كثيرا من عالم الروائي والقاص الألماني "فرانز كافا"[(*)]: فيه هذا الجو الكابوسي الفظيع الخالق، تحوي قدرا م الميلودراما والمبالغة الحزينة.

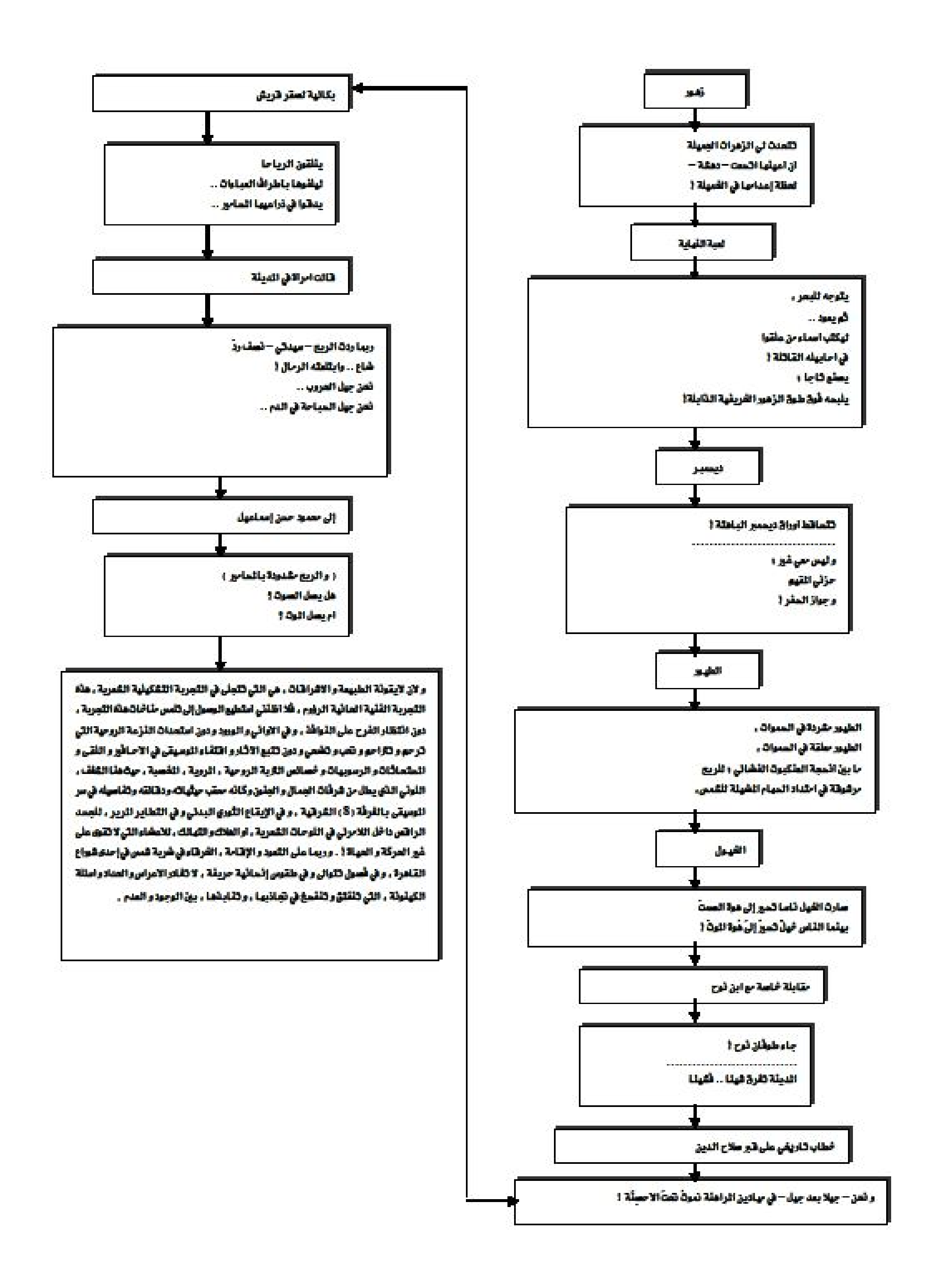
---

(1) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 391.

(2) محسن محمد عطية، غاية الفن (دراسة فلسفية نقدية)، دار المعارف، مصر، ط1، 1991، ص 122.

(3) ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ترجمة:جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص 83.

(*) فرانز كافكا (1883-1924)، روائي و كاتب ألماني ولد في براغ بتكوسلوفاكيا لأسرة يهودية، ثرية، درس القانون، يشمل إنتاجه الروايات: المحاكمة (1925)، القلعة (1926)، أمريكا (1927)، و له من القصص: التناسخ (1916)، طبيب القرية (1919)، مستعمرة العقاب، التحول [جوزفين المغنية] يعرض في رواياته عالما واقعيا حادا، لكنه عالم أشبه بالأحلام و يصور فيها الإنسان الحديث نهبا للقلق و الفزع، إذ يطغى عليه شعور بالخطيئة و العزلة، و يحاول سدى أن يجد الخلاص لنفسه، يمتاز أسلوبه بالدقة و الوضوح و له تأثير عميق في الأدب العربي الحديث.



زهور
تلمحت لي الزهرات الجميلة
ان اميتها الصمت – دهشة –
لحظة إعدامها في الخميلة !
لعبة النهاية
يتوجه للبحر ،
ثم يعود ..
ليكتب اسماء من ملقوا
في احابيله القاتلة !
يصنع تاجا ،
يلبسه فوق طوق الزهور الفريقية القاتلة!
ديسمبر
تتساقط اوراق ديسمبر اليابسة !
وليس معي غير ،
حزني المقيم
و جواز السفر !
الطيور
الطيور مشردة في السموات ،
الطيور معلقة في السموات ،
ما بين انسجة العنكبوت الفضائي ، الريح
مربوطة في امتداد السهام الطويلة للشمس.
الخيول
صارت الخيل تاما تحن إلى هوة الصمت
بينما الناس غول تحن إلى هوة الموت !
مقابلة خاصة مع ابن نوح
جاء طوفان نوح !
المدينة تغرق شيئا .. فشيئا
خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين
و نحن – جيلا بعد جيل – في ميادين الراقصة نموت تحت الاحصنة !
بكائية لصقر قريش
يلقنون الرياحا
ليلفوها باطراف العباءات ..
يدفنوا في ذراعيها الصامر ..
قالت امرأة في المدينة
ربما ردت الريح – مهدتي – نصف درة
شاع .. وابتلعته الرمال !
نحن جيل العروب ..
نحن جيل السباحة في الدم ..
إلى محمود حسن إسماعيل
(والريح مشدودة بالمسامير)
هل يصل الصوت !
ام يصل الموت ؟

يتكرر السؤال (هل يصل الصوت؟ أم يصل الموت؟) والصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية وتهتم بالأنماط المكررة، هذا ما يسمى "بعناقيد الصور"[1]، والنتيجة هنا هزيمة مريعة وعامة في الروح والجسد:

قُل لي فإني أُناديك
مِنْ زَمنِ الشعراءِ – الأناشِيدِ
لِلشعَراءِ – السجَاجِيدِ
مِنْ زمنِ الشعَرَاءِ – الصعاليكِ
للشعراءِ – المَاليكِ
أرسمُ دائرةً بالطباشِيرِ
لاَ أتجَاوَزُهَا! [2]

(أناديك): صرخة تلقائية، من لاشعور (أمل)، في معناه الأعمق، حيث يجمع بين الفصول التي سبقت في التحليل والجزء المقبل، ومن خلالها تُجمع علاقات مركبات المعنى، التي تنحصر في (الصوت والموت والأناشيد والسجاجيد والصعاليك والمماليك، والتجاوز والرسم) الذي يمثل الحركية أي الوعي والشعور والحدس باللاشعور المنطوي، في خيال الشاعر والصراع، وبفوضى الأفكار، التي هي منصة لصوت الشاعر الذي ينتمي إليه، "فحياة كل فنان تمثل حقبة من الصراع، لتحقيق ذاته"[3]، وفي الصمت غير المعلن في الرمز، والذي صرح بوجوده رمز الموت؛ أي العلاقة التي سبقت، في مقومات الشاعر "محمود حسن إسماعيل" والتي تكمل (أمل) في ناحية الانتماء الطبيعي لشخصية عاشت، وعايشت أفعالا وأحداثا خاصة بالمجتمع وحركية ذات صلة تاريخية بحتة وانعكاسات سلبية وإيجابية، ذات طابع قراري أي سياسي مطلق وحركية اقتصادية كرد فعل طبيعي أيضا للقدرة الفكرية والعلمية والتكنولوجية، التي تكونت في جسد الوطن الجزء من الأمة، وفي الجزء صورة تجزئ باقي الرقعة الجغرافية التي هي امتداد للحضارة العربية، بمقوماتها العلمية من ناحية، وصوفيتها من ناحية ثانية، وعقيدتها، ومدرسة الاجتهاد فيها وتعددية المذهب والمدرسة الفكرية الدينية، التي هي الجامع لكل العناصر المفصول فيها، في الرمز وفي الدلالة، وبهذا سمة اللاقبول المنطقي الذي هنا يمثل انعكاسا فطريا وطبيعيا جدا، يفجر الرغبة في التمرد عند الشاعر وبرفض كل همزة وصل، تصل الخيال المتطور بأي مدلول يقيد عقلية الحرية والتمرد الذي هو باطن الضمير الموجب في

---

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 28.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 409.

(3) محمود بسيوني، تربية الذوق الجمالي، دار المعارف، مصر، ط1، 1986، ص 31.

الكتابة الفكرية، في رمز القصيدة الثابتة، وبهذا "لا توجد قصيدة قيمة يمكن إنتاجها، إلا من خلال إنسان يمتلك حساسية عضوية غير عادية، ويفكر طويلا وعميقا"[1].

ويستعيد الشاعر صورة (الدائرة) كرمز لتطويق وخنق مساحة الحرية، التي هي أعلى المقومات عند الشاعر وأكثر الأشياء التي يسعى إليها ويحاول تحقيقها:

كيفَ لي؟ وأنَا أتَمَزَّقُ ما بَيْنَ رُمْحَيْن!
والقَدمان مُعَلقتان بفخين!
أَعْياني الكَرُّ والفَرُّ
واجْتَازني الخيرُ والشَّرُّ
أَيْسِرْ. تيَسَّرتُ، حَتى تَعَسَّرتُ، حَتى تعثرتْ.
أَيمِنْ. تيمَّنتُ، حَتى تيَمَّمْتُ، حَتى تيتَّمتْ.
أينَ المَفَرّ؟ وأينَ المَقَرّ؟
للخَفَافِيشِ أَسْمَاؤُهَا التِي تَتَسَمَّى بهَا!
فَلِمَن تَتَسَمَّى إذَا انتَسَبَ النورُ!
والنُّورُ لا ينتمِي الآنَ للشمْس
فالشمسُ هَالاَتها تَتَحَلَّق فوقَ العقالات
هَلْ طَلَعَ البدرُ من يثربَ أمْ مِن الأَحْمَدي؟
و بائتْ سعادُ..
تَراهَا تبينُ من البُردَة النبويةِ
أمْ من قَلَنْسوة الكاهنينَ الخَزَرْ؟
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيدي[2]

يبقى الشاعر يحاول أن يتمسك بفلسفة الحضور، الذي يحقق الإشباع في وجدانه، ويخمد الثورة التي بداخله؛ وعلى كل المقاييس التي انفرجت فيها أفكاره، بحثا عن خصوصية تكون مثابة التواجد الشخصي، الذي هو العلاقة بين طبقتي الصلة بالخارج والداخل. ازدواجية المفاهيم تتخطى الشاعر أحيانا ويتخطاها أحيانا أخرى، تشتد العلاقة بين الشاعر وبين نفسه في لحظات الانكسار والهزيمة؛ وتطفو على

---

(1) شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، عدد 109، يناير 1987، ص 50.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 409، 410.

السطح أفكار مختلفة إلى درجة التهور أحيانا في تحقيق العلاقة بين الكل وجزئيته وثنائية الكر والفر هي وسيلة لرمز المعاناة المتواجدة، في ثوابت الشاعر والعامل المشترك في معظم القصائد التي ألّفت مشواره الإبداعي الأدبي، وهذه المعاناة مجسدة في لفظة (أعياه)، أي أن الحالة التي تمثل (الكر والفر)، ليست مرحلة سابقة، ولكنها جزئية من خصوصية الشاعر نفسه، أي أنه رهينة لهذه الذبذبة التي هي دليل الوجود الحسي وفي المسؤولية عنده.

ليعلن الشاعر في طور آخر من نفس المشهد للمعزوفة الدرامية:

أيْسِرْ. تيَسَّرتُ، حَتى تَعَسَّرتُ، حَتى تعثرتْ.

أيمِنْ. تيمَّنتُ، حَتى تيَمَّمْتُ، حَتى تيتمتْ.

إنه – الشاعر – لا يجد انتماءا أكثر مدلولية عليه منه، أي كل التي تتحقق فيه ويتحقق فيها، بعض الإرهاصات الطبيعية في حالة الشاعر، يحاول التوحد في شعره والبلوغ فيه إلى أبعد حدود التصور الإنساني، وهذه في حد ذاتها معاناة من نوع خاص أعيت الشاعر وأعيت عياء الشاعر، و تبقى ثنائية (التوتر والهدوء)، تتسيج التجربة الشعرية والنفسية؛ ويكون الفنان (أمل) في الرواح والمجيء، من فلك إلى فلك، و كأنه يختصر احتضار معادنه وعناصره ومفرداته، ويستنهضها من أفولها النجمي، إلى (الصوت والموت)، (الكر والفر)، (الخير والشر)، (اليسر والعسر)، (المفر والمقر)، وإلى (الذهول والزهو)، والتوهج والسطوع والانبهار والانطفاء، وكأنه يتحاذق بها ويتقاطع أو يتطابق دون خطط سابقة ولا شؤون وشجون لاحقة، فيما (الحضور والغياب)، ناظما الشكل في تضاريسه وامحائه وحين لا يكتمل النقصان ولا يتكامل، يكون القمر المفضض، وعدا غير موفى به، كالحب يكون بدرا كاملا في نقصانه وهلالا ناقصا في اكتماله، وكأنه يرسم حركة المد والجزر والمياه والأنوثة والخصوبة والتلامح والتلاقح؛ وهي أحابيل فنية سيميائية تخصب النص الشعري التشكيلي المعقود على التحول والاختلاف[*]، ولا الثبات والتشاكل[*]، حتى لو بدا للوهلة الأولى

---

[*] النص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل و التفسير، فتحفز الذهن القرائي و تستثيره ليداخل النص و يتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، و متفتحة من حيث إمكانات الدلالة، و بما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما هو قبلها و هي تختلف عما نظنه قد استقر في الذهن عنها. و مع تجدد كل قراءة نكتشف أن النص يقول شيئا لم نلحظه من قبل، فكأننا أمام نص جديد يختلف عن ذلك الذي عهدناه في قراءات سابقة.

– عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة و الاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 06.

في قمة ثابتة، إلا أن تيارات غامضة تنسرب في سديمه وهي كأنما تتعرج وتتحلزن، وتتلوى وتتـداور، دون أن نتداركها أو ندركها؛ في هذه الحركة اللولبية التي يتسامى الفنان الشاعر (أمل) بها في اللوحـات الـشعرية وفي عوالمها الأثيرة، الثرة الكرنفالية الانشادية، الكريستالية الوفيرة..

وحتى نصطحب الأعمال الشعرية الفنية إلى مثواها ونضطجع فيها أو نقوم معها عائدين بها، كمـا سمك السلمون في هجراته المعتكسة صوب الينابيع، يكون علينا ترويض البصر و البصيرة علـى اللامـألوف واللامتوقع؛ (يتلقون الرياحا ليلفوها بأطراف العباءات.. يدقوا في ذراعيهـا المـسامير..)، (ينقلـون الأرض.. نحو الناقلات الراسيات..)، (نحن جيل السباحة في الـدم..)، (أو يبيـع رغيـف الـدم الـساخن المتخثـر فـوق الرمال)، (الريح مشدودة بالمسامير..)، (أرسم دائرة بالطباشير، لا أتجاوزها! كيف لي؟ وأنـا أتمـزق مـا بـين رخين! والقدمان معلقتان بفخين!)، وعلى الذات التي تتمـرأى بـذاتها ولا تنخـدع بالمرايـا الحافلـة الخاويـة الحائلة القصدير، الذاوية الصور والأطياف، حيث المخيلة التي تشع كما الراديوم، هي التي تنغمد وتفـشى في إطار النص المتناثر..

وحيث الصور الداخلية، منذ إدراكها إدراكا أوليا غامضا، حتى تحقيقها، تتطور وتترجم في أشكال خارجية، ومن هنا يظهر دور اللاوعي، في تطوير الأفكار واللوحات الفنية، الجديدة، "فلا شيء يمكن تحقيقـه في الفن عن طريق الإرادة وحدها، إن كل شيء يتحقق عن طريق الرضوخ الطيع للاوعي"[1].

ويخلق الشاعر في مشهد آخر، أسماء تتـسامى للخفـافيش رمـز الـسواد والظـلام، ليمهـد العلاقـة القادمة ما بين ثنائية (الأبيض / الأسود)، ثم يربطها مباشرة بالنور، لكن الملفت للنظـر وللحـس الـذكي في رمز النور، أنه لا يملك لونا ولكنه مدلول الرؤية والإبصار؛ لأن الشاعر يتجرد من مسؤولية التجاهل ولكـن يتحمل مسؤولية الإفصاح عن فقرات الضعف، التي تـداخلت في العمـود الفقـري للمجتمـع بفعـل فاعـل، ويستمر النور كجزء وكفردية لينهي انتماءه للشمس!. فالـشمس هنـا صـيغة الجمـع وصـيغة القـدرة ورمـز الحافز الذي يملك القوة على تغيير جل المعطيـات و المفـاهيم الـتي سـبقت بعـض أطوارهـا الطبيعيـة بفعـل الغياب الحاضر في الحضور الغائب لدى الوجدان والضمير القومي الذي يرى أنه مجرد شـعار لا يـؤمن بـه، إلا من لا ينتمون إليه، أي أن علاقة الإيمان به، علاقة الفشل فيه.

(*) التشاكل أو المشاكلة، مفهوم ساد لدى عدد كبير من الدارسين. و هو يهدف إلى جعل الإبداع نظامـا انـضباطيا يتـشاكل النص، بوصفه لغة، مع الأشياء بوصفها واقعا مقررا سلفا. و يكون النص ثانويا و تابعا و محاكيا و يحكم عليه مـن هـذا المنظور. فالعالم سابق على النص، و اللفظ لا بد أن يطابق المعنى.

- المرجع نفسه، ص 06، 07.

(1) دولف رايسر، بين الفن و العلم، ترجمة: سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1986، ص 19.

تتفاقم معاناة الشاعر وتتعدى حدود وطن وتتعدى كل تصورات التاريخ الحديث، لتمجد حوادث لها قيمتها التي تضاهيها قيمة للمجتمع عبر مشوار تاريخه الطويل، وكأن الشاعر يحمل دلو ماء ليلقي به في وجه كل من استطاب له الكرى، إذا فعنصر الرغبة في الثوران والتمرد، سمة من السمات التي لا يمتلك الشاعر أي قدرة في التخلص منها، مهما كانت الأسباب والظروف، فهي بمثابة الرمز نفسه الذي يولد المساحة الأكبر للرؤية الأعمق. فها هي إذا (يثرب وسعاد والبردة النبوية)، أحد أهم رموز القصيدة، التي مثلت في وجدان الشاعر العلاقة الوحيدة بين "محمود حسن إسماعيل" ومشوار الإبداع والمشوار الإنساني والعلاقة بين الروح والجسد، بين الأرض والوطن بين التاريخ والسياسة، بين السياسة والاقتصاد، بين الاقتصاد والثقافة، بين الثقافة والوعي، بين الوعي والمعاناة، بين المعاناة واللاشعور بالشعور؛ هكذا هي رحلة من المصطلحات، فجرتها رموز ثمنت قيمة القصيدة إلى أبعد حدود التحليل البسيط، والتأمل الضئيل، وأخرجتها من دائرة التحذلق؛ وهاهو يترك مساحة للكهنة وهاهو يغلق فصلا من فصول التأمل في القصيدة بلفظة (يا سيدي)، ومدلولها هنا، سمو الشخصية في عقل الشاعر (أمل).

ويتسيج النص مرة أخرى في مدار آسر بتقنية قائمة هي تقنية التناص، حيث يتاقطع نص (أمل) مع بيت من لامية "كعب بن زهير"، "وتقع في ثمانية وخمسين بيتا وهي من الشعر المحكم الرصين.. وتجري على التقاليد الأدبية لشعراء الجاهلية"[1]، فيبدؤها الشاعر بهذا النسيب:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليومَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ[2]

إن التناص "يخترق عدة أعمال أدبية وهو قوة متحررة ودلالته تختلف من قارئ إلى قارئ، لأنه يتكون من نقول متضمنة وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، والنص معزول عن مؤلفه مفتوح للقراء"[3]. ولقد قام هذا المصطلح كرد فعل على المدرسة البنيوية التي ترى أن النص كيان لغوي مستقل بنفسه، مقطوع النسب عن غيره من النصوص ومن محيطه الاجتماعي والثقافي وأثبت التناص – في المقابل – أن النص هو أفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النصوص الغائبة، مشكلة فضاء من المدلولات والرموز، يمنحه امكانيات قرائية لا متناهية، وقد تطور مفهوم التناص عما كان عليه في الدراسات الأولية

(1) زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبية العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ص 23.

(2) أبو محمد عبد الله ابن مسلم ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، تقديم: الشيخ حسن تميم، مراجعة: الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 83.

(3) عبد الرزاق حسين، في النص الجاهلي (قراءة تحليلية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، الأحساء، المملكة العربية السعودية، ط1، 1998، ص 38، 39.

لظهور هذا المصطلح بعد تبنيه من طرف مجموعة من الدارسين، من أشهرهم "جيرار جينيت" الذي استحدث ما يسمى بالمتعاليات النصية ولخصها في خمسة أنماط هي:

1 - المناصصة. 2 - التناص. 3 - الميتانصية. 4 - التعالق النصي.5 - معمارية النص.

وقد تعدت إمكانات القرائية اللامتناهية حسب قراءة "جوليا كريستيفا"، إلى المفاهيم المعاصرة، التي تطورت عن نظرة كريستيفا من جمالية الكتابة إلى جمالية التلقي، كذلك كما هو عند "بارت"، الذي يرى أن اعتبار النص تناصا، يتطلب وجود قارئ فطن قادر على استحضار البنيات النصية الغائبة، بما يمتلك من مهارات ثقافية تؤهله للتمييز بين النصوص الدخيلة، والنصوص الأصلية الأصيلة عند قراءة كل مقطع معين:

أَلْفُ بَيتٍ وبَيْت..
واحتَوتكَ الكويتْ!
فَعرفتُ بِموتِكَ أينَ غدي!
وَاحدٌ من جنودِكَ – يا أيهَا الشعرُ –!
كُلُّ الأحِبَّةِ يرتَحلُون
فَتَرحَلُ شيئًا فشيئًا من العينِ ألفَةُ هذَا الوَطنْ
نَتَغَربُ في الأرض، نصبحُ أغربةً في التآبين ننعى
زهورَ البساتين
لاَ نَتوقفُ في صُحُفِ اليَوم إلاَّ أمامَ العناوين
نقرؤهَا دون أنْ يطرفَ الجفنُ
سُرْعَانَ ما نفتحُ الصفحاتِ قُبيل الأخيرة،
نَدخُلُ فيها نُجالِسُ أحرفَها،
فتَعُودُ لَنَا ألفَةُ الأصدقاءِ، وذكرى الوجوهِ
تَعُودُ لَنَا الحيويةُ، والدهشَةُ العَرَضيَّةُ
واللونُ، والأمنُ، والحزنُ
هَذَا هُوَ العالَمُ المتبقي لَنَا: إنَّهُ الصمتُ
والذكرياتُ، السوادُ هو الأهل والبيتُ
إنَّ البياضَ الوحيدَ الذي نرتجيهِ
البَياضَ الوحيدَ الذي نتوحَّدُ فيه:

بَيَاضُ الكفن! [1]

يرى الشاعر (أمل) بصورة – ربما غير مألوفة لديه – العلاقة بين الموت والأموات، يحاول من خلال الرؤية أن يوضح ويفسر قيمة الموت في اختيار الميت؛ لم يكن (محمود حسن إسماعيل)، شخصا عاديا بالنسبة إليه، كان رمزا ونموذجا، شكلته عقلية الشاعر (أمل دنقل)، إذا فمن الطبيعي أن يتساءل:

-هل اختار الموت "محمود حسن إسماعيل"، أم "محمود حسن إسماعيل" اختار الموت؟

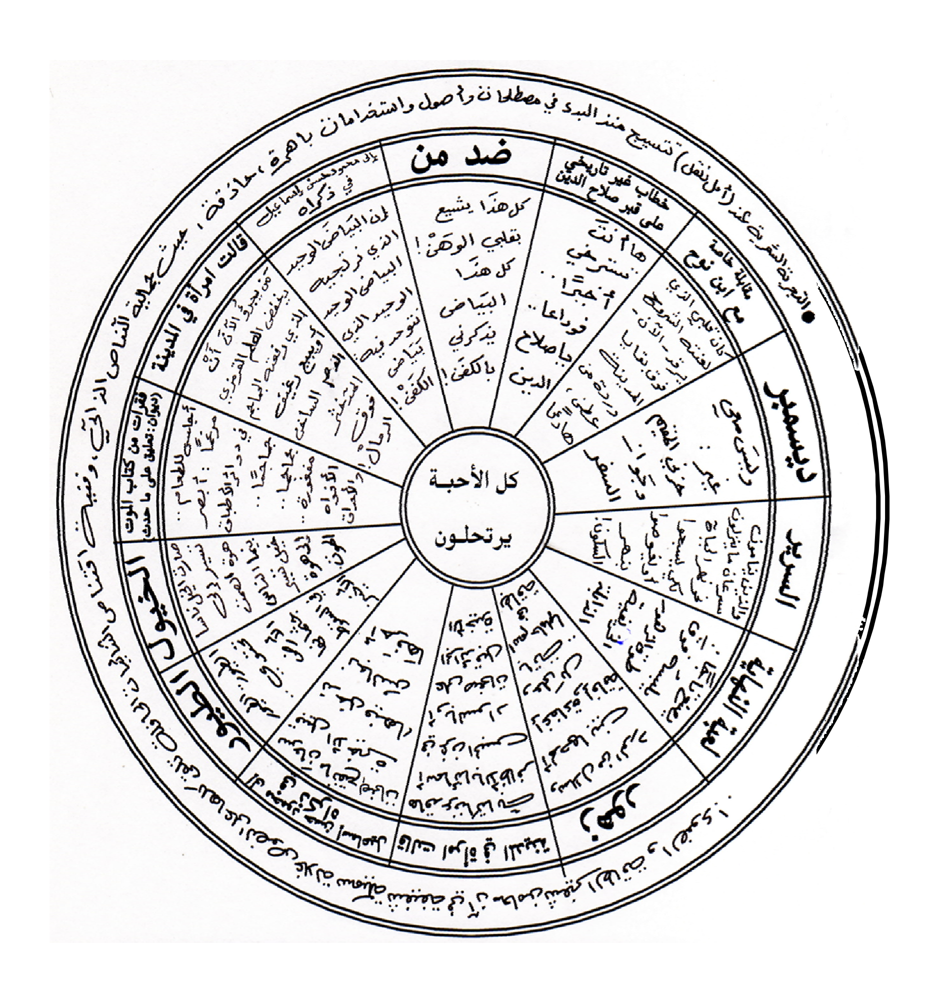
وما العلاقة بين هذا وذاك؟ هل يبحث الشاعر عن الراحة؟!. أليس قول الشعر وكتابة الشعر و فلسفة المفهوم الوجودي في أفكار القصيدة، راحة الشاعر، وهنا ينظر الروائي "ادوار الخراط"، إلى الكتابة باعتبارها "بنية متعينة لأسئلة وأشواق، اجابتها في السؤال نفسه وتحققها، من الشوق نفسه؛ أي أنها صياغة للسعي نحو المستحيل، بكل ما هو في طوع المكان والزمان، والإنسان"[2]، وبذلك تكون الفكرة أقرب إليه، إذا اختار الموت "محمود حسن إسماعيل"، من هنا يربط العلاقة من جديد بينه وبين "محمود حسن إسماعيل"، عن طريق إلغاء السببية في قوله: (واحتوتك الكويت! فعرفت بموتك أين غدي!) وحيث تثمين القيمة بين الاثنين، وينسج العلاقة بين الفكرتين.

تتواصل معزوفة الألم الدرامية و النشيد السمفوني الباكي في رحلة الشجن في كتابة القصيدة عند (أمل)، ويصبح غريبا غرابة التآبين ونعي زهور البساتين، كأنه يرفض الاستسلام أو التصديق بالواقع الذي هو علاقة رحيل شيء باق، ففي عقله - محمود حسن إسماعيل – نصوص مؤرخة وإنسان مطبوع بطابع البقاء غير المشروط، إذا هي مساحة الحزن التي لا مناص من البوح بها، مهما كانت ظروف الرؤيا النقدية أو الانطباعية، في قراءة القصيدة، وبذلك تتحطم الشروط تحطما كليا في عينيه، ولا يرى إلا حقيقة البوح الاعتراف، وهو نوع من المسؤولية تجاه الشخصية المفقودة، إذا فالموت هو القاهر وفي نفس الوقت في حالة موت شاعر كبير، هو المقهور، فبياض الكفن هو رمز الموت عند (أمل)، ومتحكمات الرمز تعني البياض، هنا علاقة الموت ببداية حياة وعالم غير مألوف، لكنه موجود، فالوجودية التي تفجر خلفيات التناص الفكري والعقائدي الموروث، وحدها تفصل في أطروحة الرمز الذي يعتبر استثنائية وخصوصية ذات طابع لوني، متمرد عن الشكلية!.

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 410، 411.

(2) سعيد الكفراوي، وجها لوجه مع ادوار الخراط، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتي، عدد 432، نوفمبر 1994، السنة 37، ص 74.



* مخطط يوضح استغلال الشاعر لدائرة المتغيرات المعرفية النقدية المتواترة

إن الدائرة التناصية تتوسع شكلا ومضمونا، وهذا التوسع الشارح، هو الذي يساعد القارئ الحق على محاولة فك ارتباط نص لاحق بنصوص سابقة، سواء من حيث المبنى أو المعنى، ليضع النص الجديد في موقعه اللائق به ويبرز ما أضاف المبدع أو أنقص، أو خالف النصوص المتناصة مع النص الحاضر، لأن التناص هو "مجموعة من الملفوظات المأخوذة، من نصوص أخرى"[1]، وهو "أجزاء من المصطلحات وصيغ وأنماط من الإيقاع وشذرات من الكلام، الاجتماعي وغير ذلك تدخل فيه وتوزع توزيعا جديدا فدائما

(1) عمر أوكان، مدخل لدراسة النص و السلطة، دار إفريقيا الشرق، الدر البيضاء، المغرب، 1991، ص 50.

هناك كلام قبل النص وحوله"[1] وربما قادنا هذا كله إلى قصيدة أخرى للشاعر (أمل)، تحمل دلالة رحيل الأحبة في تضارب من أحاسيس الشاعر، تتقاصفه وتتقاذفه، كما كان، كما هو كائن، كما يمكن أن يكون، وكما يستحيل، وأودت به إلى فراغه الموبوء، ما بين الجنة والجحيم، فقصيدة (البطاقة السوداء)، تبدأ في تصوير موت صديقه "أنور المعداوي" في مشاهد مليئة بالمفاجأة والغموض والغرابة المرتاعة المتقلصة:

أَراهُ مِنْ نَوافذِ المترُو.. عَلَى مَحَطاتِ الوقوف
مُستنِدًا بكتفِه اليُسرَى إلى الجدَار
يُديرُ في إصبعهِ سِلسلَةً
فضيةَ الإطَارْ
يَرقُبُ – بَاسمًا – تزاحُم المناكِبِ القَصير
تَمسَحُ عينَاهُ زُجاجَ النافِذاتِ الأبيض الشفاف..
كأنهُ يبحثُ عَن أحَد.
كأنهُ يرقُبُ من شرفتِه،
هَرولةَ السارين في تساقُطِ الأمْطَار والبَرد!
لكنني..
حينَ استَقَرَّتْ عينُهُ عَلَيّ:
أدَرْتُ رأسي عنهُ..
لَمْ أقوَ على بريق عَينيهِ المخِيف!
*** * ***
وحينمَا تَحمِلُني وأصدقَائي في الطريق.. موجةُ المرح
ونستردُّ رُوحنَا في الضحكاتِ والغنَاءْ.
أبصِرُهُ.. في الجانب الآخر. يرنو مستخفًّا، باسِمًا
فإنْ تجاوزنَاهُ.. ألقى عقب سيجارتِهِ على الطوار..
وداسَهُ مُغَمغِمًا..
ثم اختفَى..
كأنهُ شَبحٌ!

---
[1] رولان بارت، نظرية النص، ترجمة: منجي الشملي / عبد الله صولة / محمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، عدد 27، 1988، ص 81.

وفي طريق العودةِ الليلي.. أَلْقَاهُ
يخرجُ من جَوفِ الظلام فجأةً.. على غير انتظار.
كأن بابًا – في الشتاء – مغلقًا.. قد انفَتحَ
كأن تيارًا من الهواء
يكنس من أعصَابِي الدفء.. وينسَاه!
.. يمرُّ بي، مدثرا بالمعطف الثقيل،
هَادئ الخُطى،
تلمعُ في الظلامِ عينَاه
يسألُ – هَامِسًا – عن الوقت بلا اكتراثْ
ويختفي..
كأنَّ إحدى الشجَراتِ احتَضَنَتْهُ..
صيَّرتْهُ بعضَ ظِلها الكثيف!
وفي سُويعاتِ الضحى المشمِسَة المعتدلة
حينَ تنقر العصافيرُ ثمار التوت،
مُستدفِئَةً من لذعَةِ الخريف
أجلسُ في المائدةِ المنعزلةِ..
مُحدثًا صديقتِي..
في ذلك المقهَى الربيعيّ الأليف
-حيثُ يمرُّ النِيلُ راعيًا مغنيًا
ويرفَعُ الصباح راية الفرح –
مرتشفتين من عَصير الكلماتِ.. والثمار
مُعتَنقين من ضمائر الحروف..
وفجأةً..
يَسقطُ من يدي القَدَحْ!
ألمحُهُ مُمِدًّا ساقَيهِ في المائدة المقابلةِ
يَرمقُني من خلف نظارته السوداء خِفْيَةً،
مُخبِئًا بَسمته خلف صحيفَةِ الصبَاحِ.. المهمَلَة!
*** * ***

.. وعندما دخَلتُ "بارادي" في اليوم الأخير
رأيتُه.. يخترقُ المقاعد الملقاة.. والأضواء
و يفتحُ الصنبور
مُشعث الشعر، يضُجُّ قلبُهُ بالرعْبِ و اللّهاث
.. تَسَاقَطَتْ - قبل اغتساله - على الحوض النقي بُقْعَةٌ حمراء
لكنَّهُ لم يكترثْ!
رجّل في المرآةِ شعْرَهُ الغَزير
ثم دَنَا من جَمع أصدِقائي، الصغيرْ
فقلَبَا عينينِ ثَعْلبيتَيْنِ في الوجُوه، صامتًا.
وفجأةً..
ألقى إلينا ورقَةً دون اكْتراثْ
ودُونَ أن يَلتَفِتَا؛
مَضَى إلى الخارج..
تاركًا على المنضدَةِ الحيرَى بِطَاقته
.. كانت بِطاقة سَودَاء..
....
.. ومَاتَ في المسَاءْ! [1]

يتغاير ويتعابر الشاعر، يتساكن ويتقابر، يتمادى وينحسر، وكأن الانقاد هاجسه والتلجلج والاختلاج والتهيج ديدنه، وهو لا يصبو إلى حلم إلا ليندثر ويبزغ من أطيافه وخيالاته وأنواره، حلم آخر؛ يمض النفس ويمرضها أو يفرح بها أو يسعدها أو يتعالى بها إلى الصمدية العليا أو ينخفض بها إلى أسفل سافلين؛ ولأن الإيقاع متواشج، مشتجر، في فضاءاته التشكيلية الشعرية، تكاد اللغة تكون لغة التوازن أو الرقم الذهبي في البناء المتغافر، لثريات الألوان المشهدية التي تلتئم وتلتغم وتتجاذب وتتنابذ، ويطارد بعضها بعضا سواء عنفت حركتها أو ترقرقت وتموجت وتفاوتت وتماوتت أو ذهبت إلى سديم الرؤيا التي تتطارح مجراتها في عراء مجهول، تلك معادلة الشاعر (أمل) الهينة اللينة أو الصعبة الكؤود وهو يتجون في جيولوجيا أعماقه وآباره المعتمات، كما يتلألأ في الندم والحسرات على ما ينقضي ويزول ويرتحل لهذا وغيره، ينتفض

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 424، 425، 426، 427، 428.

نص الشاعر التشكيلي، ليحضر بأبهة وغرام وعرمرمية وكأنما يمارس في جوائياته الفيض والبحران، ويرتشي وينتشي من سفارة (الأبيض / الأسود)، وغضارتهما ومن عطورهما الفلكية، الآثمة النابهة:

وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيدي
خبزُهُ خُبْزُ ضيقْ
مَاؤُهُ بَلُّ رِيقْ
والَمَاتُ بِعَيْنَيْه كالمولِدِ
وَاحدٌ من جنودِكَ يا سَيِّدي
يركعُ الآنَ يَنْشُدُ جوهرةً تَتَخَبَّأُ في الوحْلِ
أوْ قمرًا في البحيرات،
أوْ فَرَسًا نافِرًا في الغَمَامْ
هَا هُوَ الآن، لا نهرَ يغسِلُ فيه الجُرُوحْ
وينهلُ من مائِهِ شَرْبَةً تمسِكُ الروحْ
لا منزلٌ لا مَقَامْ
فَعَلَى الراحلينَ السلامْ
والسلامُ على مَنْ أقَامْ[1]

تبدأ علاقة الصورة الختامية في ميكانيزم القصيدة، وفي خارطة العلاقة الشخصية بالكاتب والمكتوب، في ظروف لوحة زيتية، تتمازج فيها الحقائق المجردة، الحسية المرئية، الميتافيزيقية، في نسج العلاقة التي تتجدد في عقل المعنى والتحليل للرمز والرمزية، وفي خطوات سريعة ومتتالية، وفي نَفَس القصيدة الأخير، يعطي وثيقة اللون المتبقية وجدانيا لربط العلاقة (بالرحيل والبقاء والخبز والضيق والوحل والغمام والبحيرات والريق والفرسان والجروح والروح والمقام والسلام)، اصطلاحات تمجيد وتخليد للروح، لا للبدن والضمير والعقل والوطن؛ إذا فالوسيلة معيار لبناء الوطن وبناء للحرية والسلام والسكينة وإطفاء للألم؛ لا يريد (أمل)، أن يزرع مشهدا من الحيرة والقلق والغثيان، إنما محاولة صادقة قدر الإمكان، يريد من خلالها إعطاء البعد المفجر للأبعاد المرئية والحسية في شخصية سبق لها مشوار كفاحي طويل لابد من تخليده؛ لا يرى (أمل)، تخليد شاعر كبير في كتابة قصيدة رثائية؛ إنما القيمة الحقيقية في رمزية القصيدة ومتحكمات رمزها، تدل دلالة واضحة في أن الشخص موروث والموروث هنا.. كَمٌّ من الزفرات والألم والنشيد وألوان العلم والوطن والمقام في تثمين الموروث الحقيقي والوديعة الصريحة، التي خلّفها رحيل الشاعر الكبير.

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 411، 412.

الفصل الثالث

الصداع الروحي وشوائب الغموض

[قصيدة: الجنوبي]

أ- البحث عن الذات.

ب- وجع القرار الأخير.

الفصل الثالث

الصداع الروحي وشوائب الغموض [قصيدة: الجنوبي]

أ- البحث عن الذات:

يتوج (أمل دنقل) في ديوانه (أوراق الغرفة 8)، اهتمامه الزكي بالطفولة وذكرياتها، بقصيدة (الجنوبي)[*]، التي تجاوز فيها مجرد الاهتمام بهذا العالم الحيوي الطفولي الواسع، والالتفات إلى قضاياه، التي تبدو لنا صغيرة؛ وما هي بصغيرة إلى مستوى راق من التعبير في حس طفولي أخاذ، تمثل فيه الشاعر عالمه الريفي وهو صغير، بكل ذكاء وحس مدهش؛ وفي لغة حلمية شعرية متفردة، تتبلور عبر استخدامه لكثير من التعبيرات والمفردات الحبلى بالإشارات والرموز، واضعا إياها ضمن سياقات فكرية مناسبة. و(لأمل دنقل) طرائقه الخاصة جدا في نحت الكلمات و سكبها معا في عبارة أكثر تماسكا وبناء في هيكلها الخارجي ولكنها تحتاج إلى مزيد من انتباه من هو بصدد سبر أغوارها وفتح مغاليقها وهذه اللغة المشرقة، لا تبدو معقدة على الرغم من غرابة تراكيبها وربما صعوبتها في بعض الأحيان؛ فهي صعوبة مشبعة برائحة المكان وخصوصيته الجغرافية، مما أكسبت ألفاظها الدقيقة واستعاراتها والساحرة وصورها الخصبة، نوعا من الخاصية الشعرية والتي تجعل من قصيدة (الجنوبي) والقصائد الأخرى بوجه عام مرشحة لرؤيتها سينمائيا بصريا بنفس متعة قراءتها أو الاستماع إليها مقروءة وربما بمتعة أكبر وهذه إحدى خواص الرؤية السينمائية والتي تؤثر على النص الشعري لدى (أمل) أيما تأثير:

صوره
هَلْ أنا كُنتُ طِفلاً..
أَمْ أن الذي كانَ طفلاً سِوَايء؟
هَذِهِ الصورُ العَائليةث..
كَان أَبِي جَالسًا، وأَنا وَاقِفٌ.. تَتَدَلَّى يَدَايْ!

(*) قصيدة الجنوبي هي الورقة الأولى في الديوان ولكنها الورقة والقصيدة الأخيرة في رحلة إبداع (أمل) فقد كتبت في فبراير 1983 و تنطوي على رؤيا النهاية التي اكتملت دائرتها، بعد تأملات الغرفة (8) عام 1982 تلك التأملات التي صاغتها قصائد (ضد من) و(زهور) – وكانت الكتابة النهائية لكلتيهما في مايو 1982 – و(لعبة النهاية) – الكتابة النهائية في يونيو 1982 – و(السرير) – نوفمبر 1982 – وهنالك قصائد أخرى تنتمي لهذا الديوان كتبت في تاريخ مقارب منها (الخيول) و(الطيور) و(محمود حسن إسماعيل).

رَفسَةٌ مِن فَرسْ
تُرَكَتْ في جَبِينِي شَجًّا، وعَلَّمتِ القَلبَ أنْ يَحترِسْ.
أتذكَّر..
سَالَ دَمِي
أتذكَّر..
مَاتَ أَبِي نازِفًا
أتذكَّر..
هَذا الطريقَ إلى قبره..
أتذكَّر..
أختِي الصغيرةَ ذات الرَّبيعين
لاَ أتَذكَّرُ حتى الطَّريقَ إلى قَبرهَا
المنطمِسْ
أوَ كَان الصبيُّ الصغيرُ أنا؟
أمْ تُرى كانَ غَيري؟
أُحَدِّق..
لكن تلكَ الملامح ذَات العذوبة
لاَ تنتمي الآنَ لي
والعيُونُ التِي تترَقرقُ بالطيبَةِ
الآنَ لا تنتمي لي
صِرتُ عني غريبًا
ولَمْ يتَبَق من السنواتِ الغريبةِ
إلاَّ صَدَى اسمِي..
وأسْمَاءُ من أتذكرهُم – فجأةً –
بينَ أعمِدَةِ النعي،
أولئكَ الغامضونَ: رفاق صِبَايْ
يقبلونَ من الصمتِ وجهًا فوجهًا..
فيجتَمِعُ الشملُ كل صباحٍ؛
لِكَيْ نأتَنِسْ.

وجه
كانَ يسكُنُ قَلبِي
وأسكنُ غرفتهُ
نَتقاسمُ نِصفَ السرير،
ونِصفَ الرغيف،
ونصفَ اللفافَةِ،
والكُتبِ المستعارة.
هجرتْهُ حَبيبَتهُ في الصباح فَمزَّقَ شريانَهُ في المسَاءْ،
ولكنهُ بعد يومين مزَّق صُورتهَا..
واندهَشْ
خاض حربين بين جنودِ المِظلاَّت..
لَمْ ينْخَدِشْ
واستراح من الحربِ..
عادَ ليسكنَ بَيْتًا جديدًا
ويكسِبَ قُوتًا جديدًا
يُدخنُ علبةَ تبغٍ بكامِلهَا
ويُجادِلُ أصحابَهُ حول أبخرةِ الشاي..
لكنهُ لا يطيل الزيارة..
عِندمَا احتقنَتْ لوزتَاه، استشارَ الطبيبَ،
وفي غرفَةِ العمليات..
لَمْ يصْطحبْ أحدًا غيرَ خُفٍّ..
وأنبوبَةٍ لقياسِ الحرارَه،
فجأةً ماتْ!
لَمْ يحتمِل قلبُهُ سَرَيَانَ المخَدِّرْ،
وانسحبت من على وجههِ سنواتُ العذَابَات؛
عَادَ كَما كان طفلاً..
يُشاركني في سَريري
وفي كِسرة الخُبز، والتبغِ،

لكنَّهُ لا يُشَارِكُني.. في المرارة! [1]

قصيدة (الجنوبي). التي تستمدها زوجة الشاعر، عنوان سيرته – ذات سيناريو حاذق في تصوير المشاهد، بصورها البليغة الموافقة والتعبير عنها بألفاظها المناسبة واللائقة بها بوضوح وجمال ورنين بديع، يواكبه تعبيره، ورشاقة مرهفة تصاحب تصويره، يتم تنمية هذا السيناريو الجمالية، خلال تنفيذه، فالمخرج نفسه، هو صاحب وموضوع مادته، إذ تبدأ بصورة شخصية تنقسم فيها الذات إلى شطرين (الطفل / الرجل)، في مشاهد متراكبة ولا شك أن الصورة كانت تضم العائلة كلها، لكنه يبرز أباه الجالس في الضوء ويسلط الكاميرا على يديه المدلاتين إلى جانبه، وهو واقف، ثم يُغفل بقية الأفراد ويضعهم في الظل:

صوره

هَلْ أنا كُنتُ طِفلاً..

أَمْ أن الذي كانَ طفلاً سِوَايء؟

هَذِهِ الصورُ العَائليةث..

كَان أَبِي جَالسًا، وأَنا وَاقِفٌ.. تَتَدَلَّى يَدَايْ! [2]

كان الإطار العائلي بداية لرسم خطوط عرض القصيدة، أو الحالة النفسية في عملية البحث عن الذات وسرد ملامحها وتعيين طريقها، وإعطاء العمق الحقيقي لوجهة نظر الشاعر نفسه لهذه الحياة التي اتسمت بخلفيات خاصة تعني الإطار العائلي الذي هو بداية النسيج الوجداني والشعور بالذات و بالبحث عن الحقائق والشعور بالأشياء من حولها، كانت صورة الطفل داخل إطار الصورة العام، تعني المُكَوِن الحقيقي لهذه الشخصية التي تأتى فيما بعد، والتي يرى فيها (أمل) تواصلا إرثيا، يتعلق بعقلية العائلة الريفية، صاحبة القرارات التي لا تناقش في غالب الأحيان وترسم النمط الفكري الذي تدور عليه كل دواليب الحياة الخاصة بالأسرة. ويرى (أمل) في صورة الطفل الذي تتدلى يداه، أي ذلك الموجود الذي لا يملك من قرارات نفسه شيئا، بل عليه أن يكون أحد أطراف الميكانيزم، العائلي المُسَيَّر.

ويأتي في بداية المشهد البصري، تساؤل يحمل دلالة المفارقة الساخرة والذهول، فهل كان (أمل) طفلا..؟ إنه هو!.. بدليل ضمير المتكلم المنفصل (أَنَا) وكذلك الضمائر المتصلة المضافة إلى (سِوَاي، أَبِي، يَدَاي).. ولماذا هذا التعجب إذا؟!. التعجب يظهر هنا من مدى التغيير والتحول الذي صاحب الشاعر؛ إنه لقاء الذات، أو البحث عن الذات، أصعب بكثير من منبر الخطابة لإلقاء قصيدة بين آلاف الذوات الأخرى، وهدهدة الروح، أشد عناء من الإنشاد الخاصب لأرواح الآخرين، فلا السيف، (وَلَمْ نتعلّم سِوَى أَنَّ هذَا

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 360، 361، 362، 363، 364.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 360.

الرصَاصَ، مفَاتيحُ بَابِ فِلسطِين)، ولا القلم، (وَاحِدٌ مِن جنودِكَ – يا أيُهَا الشِعر – هَلْ يَـصِلُ الـصوتُ؟)، باتا كافيين ...؟، إذن فليكن الرحيل في الذاكرة في مواساة خافتة للذات والإدراك الذي يحاول أن يواري مـا غاب عنه من دنياه، ذلك الوصول إلى حقيقته العميقة في الروح، لكنه إدراك تحيط به قسوة التحقق والدهشة من عدمه؛ فلم يتبق من الشاعر سوى اسمه أو بالأحرى صداه، لتتحول الألفة الـشديدة إلى محاولـة الانكـار والاستسلام للذهول المفزع، كما فعل الشاعر الإسباني الكبير "فيديريكو غارثيا لوركا"[*]، عندما قال:

لَكَمْ يَبدُو هَذَا غَرِيبًا

مِثلَ أنْ أُسَمَّى فيدِيرِيكُو!! [1]

لكن شاعرنا لا يسرف في التأملات و التداعيات الميتافيزيقية، بل يلتزم بإخراج المـشاهد، البـصرية وتحميلها مسؤولية التعبير الفني، فالصورة هي التي ينبغي أن تتكلم عنه، فلقد أدت الصورة في الشعر المعاصر "دورا فعالا في تحديد ماهية الشعر، حتى غدت القصيدة تقرأ صـورة، صـورة أصـبحت عنـصرا رئيـسيا مـن عناصر شعرنا العربي المعاصر"[2]، ويستطيع بهذا القارئ الأكثـر تعمقـا وتمحيـصا "أن يؤلـف بـين الإيحـاءات المختلفة، التي يلتقطها من القصيدة ويخرج من هـذا التـأليف والتقابـل بـين الإيحـاءات بإيحـاءات ودلالات، أخرى جديدة، لا تكف عن النمو والتنوع والعمق، وهذه سمة الفن العظيم"[3].

من ثم فإن الشاعر يركز عين الكاميرا على الأب الجـالس واليـدين المـدلاتين فحـسب. ويواصـل الشاعر عرض مشاهد الاضطراب والقلق، التي تثير في الـنفس نـوازع الألم والحـسرة، وتـستدعي التجـاوب نفسيا مع كل صورة ومـشهد مـن هـذه القـصيدة، الـتي تـصوغها وترسمهـا، التجربـة الـشعورية الـصادقة، لأحاسيس الشاعر، (فأمل) لا يكتفي برسـم الـصورة المستـشرقة للمـستقبل أو المـستنطقة للطبيعـة، بـل إن

(*) فيديريكو غارثيا لوركا: أبوه فيديريكو غارثيا رودريغز، أمه؛ فيسنتا روميرو، ولد في فونتيـه فـاكيروس في الخـامس مـن حزيران عام 1899، وقتله جند الديكتاتورية في التاسع عشر من آب عام 1936. وهو شاعر إسباني رائع، هيمن علـى بانوراما الأدب العالمي و قد لقي في اللغة العربية نصيبا وافرا من النجـاح الـذي يـستحقه. مـن أهـم دواوينـه (قـصائد غجرية) الذي ترجم إلى اثنين و ثلاثين لغة يعتبر قمة القمم في الأدب العالمي و أروع صرخة حرية ترجع صداها الـدنيا بأسرها على مر السنين.

– ناديا ظافر شعبان، مختارات من لوركا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بـيروت، لبنـان، ط1، 1981، ص 01، 05.

(1) صلاح فضل، قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل (القصيدة تمتلك أدوات السينما)، ص 113.

(2) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 374.

(3) علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1978، ص 37.

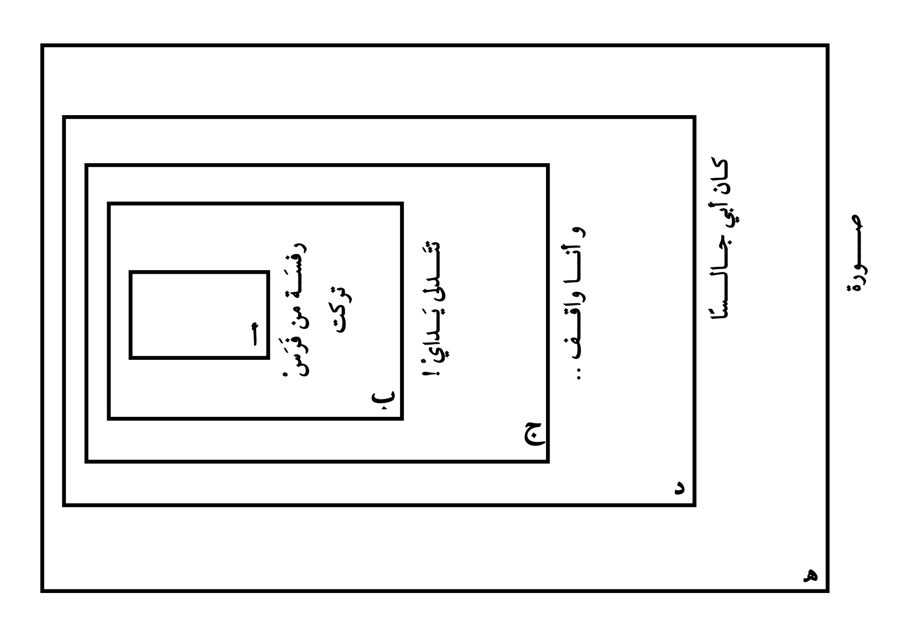
الذاكرة تنطلق به في رحلة واقعية، استرجاعية ليقلب فيها صفحات أيامه الماضية فلا يعثر فيها إلا على الجراح:

رَفسَةٌ مِن فَرسْ
تَرَكَتْ في جَبِينِي شَجًا، وعَلَّمتِ القَلبَ أنْ يَحترِسْ.
أتذكّر..
سَالَ دَمِي
أتذكّر..
مَاتَ أبِي نَازِفًا
أتذكّر..
هَذا الطريقَ إلى قبره..
أتذكّر..
أختِي الصغيرةَ ذات الرَّبيعين
لاَ أتَذكَّرُ حتى الطَرِيقَ إلى قَبرهَا
المنطمِس.[1]

الشاعر يركز، عين الكاميرا، مرة أخرى في مشهد أكثر وضوحا ودقة على شبح جبين الطفل، وينتقل مسترجعا في لقطة سريعة إلى منظور الدم وهو ينزف منه عقب رفسة الفرس له، هذا الدم الذي نزف من أبيه قبيل موته، ثم ينتقل بالصورة إلى (كادر) آخر، إلى طريق مقبرة أخته ذات الربيعين، ونوضح كيفية التقاط الصور والمشاهد المسترجعة في التصميم التالي:

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 360، 361.



يبقى الشعر مسؤولا بامتيازه وإبداعيته أمام (الحقيقـة).. أمـام حـضور (الأرض)، والحـس، كأنـه يوشك أن يبقى سبيلها الوحيـد، الـتي يتقـصى فيهـا: دورة في (الـتراب)، و(أرى في العيـون العميقـة، لـون الحقيقة، لون تراب الوطن!)، (خفقة الدم)؛ (سـال دمـي.. أتـذكر.. مـات أبـي نازفـا).. رعـشة في الكلمـة وانتفاضة في الحياة، أو كأنه مطالب بالتوحد في طقوس النار.. العقل والكتابـة.. الـسيرة والقـصيدة.. الحيـاة والتأمل في الحياة، ليعرف كيف يبقيهما منه على مثل الوتين من الوريد. ويحز في القلب أكثر، تواجـد عنـوان القصيدة نفسه: (الجنوبي)، يمثل الصورة الشعرية الموحية، بالتوجع، والاحتضار، وحب الانتماء، فالشاعر إذ يحس بالنهاية الوشيكة فهو يلقي نظرة وداع أخيرة على لون تراب وطنه الأصل.. ريفه وجنوبـه؛ ففـي هـوة الروح والخيبات، لا فارس ولا سيف، لا حرب، لا ثورة، لا منقـذ، سـوى البحـث عـن أول حـضن دافـئ أصيل.. هو حضن الجنوب، هذا الجنوب الذي يبقى رمزا للتحدي والـصمود والبحـث عـن الـذات، أمـام جبروت المرض، حين تقف الذاكرة، موقف الند للند، لمواجهة شبح الموت الذي عهده الشاعر منـذ صـغره، وهنا يبرز نشاط الذاكرة، فالشاعر "يتمتع بذاكرة عظيمة، تستطيع استحضار كافة التفصيلات واسـتعادتها، في نظراتها الأولى"[1].

ويلفت حس القارئ النموذجي – والحق – ظاهرة إبداعية، أبرز ما كان يميزه إبداعيا، هـو الرغبـة في التواصل مع هذا القارئ بالمشاركة، في حمل الهموم الذاتية الماضـية، عـبر هـذا الخطـاب الإبلاغـي؛ وإنهـا ظاهرة التكرار، الواردة في المشهد (أتذكَر) وقد تكررت خمس مرات، وهذا يحمـل توكيـدا لاسـتمرار عمليـة

---

(1) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 23.

الاسترجاع والتذكر والتداعي، هذا الأخير الذي "يقوم في القصيدة بمهمة خطيرة وهامة إذا أن جمالياته، لابد أن تعتمد على مخزون ثقافي واسع، وخيال خصب مولد ليأتي التداعي التصويري غير متكلف ولا قسري، وليؤدي وظيفته في عملية التوليد"[1]، و(أمل دنقل) يستحضر غدر الموت الذي فجعه في فقد والده، ثم أخته، التي لا يتذكر الطريق إلى قبرها المنطمس بالصمت المطبق!، لكن هذا – في الحقيقة – أسلوب تصويري معالج لمحاولة التذكر عن طريق التداعي والتدرج، وفقد الأب في معناه الخفي، يوحي بفقد الحماية والسند فالشعور بالضياع والتيه، ولا أسمى ولا أرفع فنيا من بوحه و مناجاته لأخته (رجاء) المتوفية، حين يشحذ المشهد ويصهره في عبارته (لا أتذكر)؛ وفاة الشقيقة هو (تذكر) لتحمل المسؤولية والإحساس بالآخر منه، يحاصره، هذا التذكر والتحمل يولد رحلة من المواجهات والرفض والمقاومة والصلابة والتركيبة والانفعالية والحدة والجرأة والتطرف، والكتمان والسخرية والحزن والكبرياء والبساطة والصخرية، اللاخوف والقلق والعشق والعناد والعدمية، والحلم والقوة، والتفرد والتمايز والزهو والثقة، الصدق وشرف القلب الدائم، والثورة والصعلكة والصرامة والفوضى، والالتزام والقسوة والعقلانية، الصمت والغيرة والنقاء، التناثر والتناقض والتشتت والشعر!.. "إنه المدخل والتجربة وانتصارها"[2].

حداثة المرض و طقوساته، تبقى محمولة على حمى التواصل والوصل في شغف المواجهة، وعدم الاطمئنان (وعَلَّمَتِ القلْبَ أنْ يحتَرسْ)، كما كان في قصيدة (ضد من): (ومتَى القلبُ في الخَفَقَانِ اطمأنّْ؟)، الشاعر هنا يعلن الثورة على العاطفة ويلغي نشاط القلب، لقد كان (أمل) يريد دائما أن يبقى عقله وأن يكونَ هو السيد الوحيد هكذا كان (أمل)، يحمل موقفا من الموت، جعله يعرف معنى المواجهة في تميمة (ضد الزمن)؛ ليتحول بعد ذلك إلى ثورة جنوبي عارمة مع الموت، وكان السلاح المشهر، هو الشعر المنتصر، الذي لا يموت، حتى بموت صاحبه، ولكنْ: هل يصل الصوت؟! أم يصل الموت؟!.

من خلال هذا كله، يتضح أن للموت، مرجعية قديمة في حياة الشاعر، فالعبارات هذه: (رفسَةٌ من فَرسْ، سَالَ دَمِي، مَاتَ أَبِي، هذا الطريقَ إلى قبرهَا المَنطمِسْ)، كلها تشكل نسيجا دلاليا، متباين الصور، وفي الوقت نفسه يومئ إلى حقيقة كلية جامعة، هي الموت، وبشيء من الدقة نقول: إن الشاعر ابن الموت تأثر به وتعلم منه، كيف يستلهم واقعه ويجابه مصيره.. والشاعر بهذا التحدي، ينتمي انتماءا صريحا، إلى مجموعة الشعراء الذين "تناولوا القضايا الإنسانية ذات الطابع التعميمي، كقضايا الحرية والعدالة والحق والجمال، كشكل من أشكال التمرد على الواقع"[3].

---

(1) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص 93.

(2) عبلة الرويني، الجنوبي، ص 16.

(3) عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1978، ص 155.

وفي هذا كله لن يجدينا (أمل دنقل)، بل لعله أن يقدم وهما خياليا وخداعا: ها نحن قد بلغنا من (الثورية) غايتها.. ها نحن نرفض الواقع، نهجوه ونلعنه.. فلنهنأ بما فعلنا.. فقد ارتفع عنا كل وزر. فهل هذا حقا ما تريده الثورية السوداء لأمل دنقل؟!.

أتذكر ..

أتذكر ..

أتذكر ..

أتذكر ..

لا أتذكر ..

الجنوبي

الذاكرة هنا يتم بواسطتها استدعاء أوجه التطابق بين الصورة والمتكلم والحاضر بالماضي ، حيث يتكرر الفعل المضارع (أتذكر) أربع مرات – بشكل صريح – مما يوحي بإلحاح شديد من الذاكرة ، التي تجمع شتات المشاهد البصرية الأخرى: (سال دمي، مات أبي ـ لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها)، كما تجمع دم الشاعر بموت الأب والشقيقة و يأتي بعد ذلك نفي التذكر لا أتذك)، وهذا النفي في حقيقة الأمر، هو الجزم بالتذكر لكنه تذكر يحمل ضبابية الموت الكثيفة فما بين طيف، وظل يحدق واقفا مذهولا (أمل دنقل)، هذا الفتى، في ليله الدامس باحثا عن ملامح لا يعرف تماما كيف يرسمها أو يتذكرها إلا بصيغة النفي المؤكد والإيماء إلى دور الأنثى في أعماقه وروحه، في قصيدته (الجنوبي) يقف (أمل) عاريا في غربة روحه، ووحشتها، والطعم مر هذه المرة بين شفتيه. ها هو خارج المرأة والمجتمع والإطار، خارج وهم نرجسيته القديمة، خارج دنياه التي عرفها الآخرون،واقفا أمام ذات قد هُدَّت حوائطها وسقط سقفها، لا شيء أمامه غير الروح بتجليات عذاباتها.

والذاكرة عند (أمل) الشاعر الفنان، حيوية وديناميكية، نشطة، فعالة، يبرزها عن طريق (صوره)، في حقيقة الأمر تحمل ولعا بالموت ومشاهده وحدثه منذ الطفولة!

وإذا كنا نريد أن نعطي المسألة بعدها الأعمق، فلا ننس أن الأفراح التي عاشها جيل (أمل) كانت قليلة جدا! .

❋ مخطط يكشف عمق تجربة الموت في ذاكرة الشاعر (أمل دنقل) وطفولته

المشهد يمثل جدلية الحوار الداخلي (المونولوج)، في نص (أمل)، نص البحث عن الذات، حيث يرى أن ذلك الطابع الذي تميزت به ظروف العائلة، إطار شكَّل نقاط ضعف ونقاط قوة، هما العنصران الوحيدان اللذان بهما استمرت مسيرة تكوين الشخصية، من الطفل إلى الشاب ومن الشاب إلى الكهل، وهكذا عبر فصول وأطوار – التي كانت مسلكا إنسانيا وفكريا – يحدد البعد التكويني فيما بعد كل المتناقضات والتي هي بين قوسين، عناصر تشويق في شخصية (أمل)، الأدبية من جهة والفكرية من جهة أخرى، وبفضل هذه الضغوطات التي كانت مثابة (الرفسة) في خيال (أمل) والتي تركت أثرها البالغ، الأهمية في اللمحة الأدبية الخالصة به، حقيقة تستحق العناية من حيث الاستدلال بها، وتحليلها.

يستمر (أمل) في تحليل الشخصية الخاصة به، وهو الأدرى بالأسباب والمسببات التي فجرت بدورها داخله حواس وجوانب ادراكية لم تكن معروفة ولو لا هذه الأسباب الجد مهمة في تكوين هذه الشخصية الفذة، لما بلغت هذه الشخصية هذه الدرجة من الأهمية ومن النبوغ في البحث عن العلل التي لها الميزة الخاصة والثقيلة في تكوين الشخص وبذلك المجتمع. لم تكن شخصية (أمل)، تعني الشخص الذي ينحصر داخل إطاره الخاص؛ وإنما الذي يكون نموذجا للتمرد عن الأوضاع التي يرى فيها خللا نفسيا، بالغ التأثير في الخلايا الاجتماعية، بكل قيمها العامة، وإن تحقق هذه التجربة الشعرية كان، نتاج تراكم ظروف وعوامل سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية "شكلت بآثارها كيان الأمة العربية، ومخضت فكرها ووجهت مسيرتها وحددت موقفها، بين ماض مجيد تأسى على فقده، وواقع مضطرب تتمنى الخروج من أسره ومستقبل ترنو إليه، ليكون تباشير صباح جديد تستأنف به ما انقطع من تاريخ أمجادها"[1]، وإن تحقق الشخصية الشعرية "لا يتم إلا في عالم مشترك، يشعر فيه الفرد بوجود النحن"[2].

كم من الحسرة بعد يا (دنقل)، وكأنها المرة الأولى لاكتشاف كنه الحياة، شرايينها، لونها و طعمها الذي ما عاد يشبه شيئا سوى الذكريات؛ المواساة الخافتة للذات، والإدراك الذي يحاول أن يواري ما غاب عنه من دنياه، رجل ووحشة وطفولة كأنه صار من المستحيل أن يجدها، فيحاول أن يسترجعها بعناء يائس من ذاته الشعرية، ذلك الوصول المتأخر إلى حقيقة العميق في الروح؛ ولكنه إدراك تحيط به قسوة التحقق من عدمه إذ يتواصل صراع الاحتراس وعدم الاطمئنان والخفقان الدائم القائم (وعَلَّمَتِ القلْبَ أَنْ يحتِرسْ)، ويرى الشاعر أن تأثير هذه الظروف إيجابي حقيقة خاصة، عند ما يكون المعنى ذا أهمية روحية عالية المقام، رفيعة المستوى؛ ويُسقِط (أمل) المستويات الاجتماعية ولا يرى فيها العامل المطلوب الذي يمكن أن يكون

---

(1) محمد مصطفى هدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص 220.

(2) علي عبد المعطي أحمد، فلسفة الفن (رؤية جديدة)، ص 58.

سببا في الانحطاط أو السمو؛ (أتذكر سَالَ دَمِي، أتذكَّرُ مَاتَ أَبِي)، رسالة التحذير لفهم الذات الخاصة بالفرد والمجتمع في صدارة الفكر الذي تميز به الشاعر والإلحاح عليه شيء مطلوب ولا بد منه، لذا يجب على النص الأدبي نفسه، أن يتميز بلغة خاصة، مؤداة للفكرة ومحددة للمعنى، ولكي نتذوق – نحن – النص "لا بد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها، وأخلص في ذلك وأتاها من أهم أبوابها"[1] ونحن نعلم أن "جوهر الإنسان في عالمه الباطن"[2]، وقد كنا قديما نقول أن "(المعنى في باطن الشاعر)، غير أن زماننا هذا سرق المعنى من باطن الشاعر ووضعه نارًا حارقة في باطن القارئ، لقد انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثرا على وجه النص، ينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية"[3]، ولغوية ملحة ومركزة، يجب أن تكون اللغة فيها ساحرة، تنفذ إلى كل شيء "وإنها يجب أن تترع بالحقائق النفسية والفكرية بل الكونية لكي تتواجد بالحدس الشعري، هذه اللغة ستكون في الروح للروح، ملخصة كل شيء، الأشذاء، الأصوات، الألوان، المرئي وغير المرئي، مجتذبة الفكرة من الشيء ومعلقة الشيء بالفكرة، مجتذبة الفكرة من الفكرة ومعلقة المعنى بالمعنى، عندئذ يحدد الشاعر مقدر المجهول، المتيقظ في عصره من الروح الشاملة"[4]؛ بهذا تزخر الكلمة بأكثر مما تعد به، فهي دائما رحم لخصب جديد. إذا لا بد أن تُختار مفردات خاصة أيضا تكون مثابة الفكرة المستقلة، داخل القصيدة والتي تفجر النص إلى أعمق المطلوب ثم ربط هذه الاصطلاحات اللغوية ببعضها البعض ويلاحظ "أن ما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس، سواء أكانت في منطقة الشعور واللاشعور، هي التي تحدد نوع هذه الكلمة ومكانها وزمانها نتيجة وقعها في نفسه وأثرها عليه"[5]، وما يجول في نفس الشاعر (أمل) الاحتراس بالدم والدم بالنزيف والنزيف بالأب والأب بالفرس والفرس بالموت، ثم العامل الذي يجمع بين الاصطلاحات والرموز، هو اللفظة الرمزية (أتذكر)، تتكرر عدة مرات في المقطع الواحد، وبذلك فإن "قراءة قصيدة تحملك إلى فضاء لغوي مخالف لفضائك اللغوي اليومي،

---

(1) عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 103.

(2) أمية حمدان، الرمزية و الرومنتيكية في الشعر اللبناني، دار المرشد للنشر، العراق، 1981، ص 24.

(3) عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 119.

(4) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشاعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1987، ص 165.

(5) عز الدين منصور، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 64.

فتلتقي بصياغات وتعابير وأوزان وقوافي لا يعن لك أن تستعملها في مخاطبتك، عندما تتكلم أو تكتب فإنك تتجنب التكرار جهد الإمكان.. لكن التكرار يصير فضيلة في الشعر.."[1].

هكذا (أمل) يربط بين فكرة الماضي والحاضر والمستقبل وإن الشعر هنا يصبح "أكثر اتساعا وشمولا، ورحابة، الشعر يحتوي التاريخ والحاضر ويتجاوزهما إلى المستقبل يحمل الحلم والأمنية، والأسطورة"[2]، إلى معانقة الحلم واستحضار الغائب وكشف المغيب لأننا "يمكن أن نفهم الشعر ... على أنه بسط للقدرة اللغوية على إظهار شيء لا يقال من خلال شيء يقال"[3]، إنها رحلة العارف العابر إلى الحلم فوق جسر الفناء "بغية تجاوز انحرافات الواقع وتشوهاته"[4].

هكذا يتبدى لنا وجع الكتابة، ويتشظى حقل العبارة ويتكسر ليبني على المفارقة، فيصبح الوهج خصبا، ويصبح القلب فارسا، حيث يربط (أمل) بين الأب والابن، والابن والحفيد، وعلاقة الكل برمز الفرس، أي الرجولة والشخصية والكبرياء والأصالة الجنوبية التي هي أحد عناصر المجتمعات التي عليها أن لا تنغلق على نفسها وعليها أن تستقبل الآخر وأن تستفيد مما عنده وأن تحافظ على خصوصيتها التي هي أحد أهم الأسباب التي تُؤَمِّن بقاءها.

لم يكن الفكر الدنقلي متعصبا ولكنه كان موضوعيا قدر الظروف والمتطلبات والموضوعية هنا، هي قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام"[5].

يرسم (أمل) بعد هذا كله، لوحة إنسانية صغيرة، داخل إطار الصورة العام للقصيدة، وهو ذلك الشعور والإحساس بالغربة والاغتراب، حيث يرى أن الفتاة ذات الربيعين، - شقيقته – التي توفيت ولم تنشأ بينهما وبينه علاقة ناضجة أو تربط بينها وبينه علاقة فكرية؛ يرى (أمل) في ذلك غربة أخرى وقصورا معرفيا لحالة امتزجت امتزاجا عضويا بمؤثرات الطبيعة الريفية الجنوبية الصعيدية، التي نشأ فيها وترعرع..

---

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 10.

(2) يسري خميس، نزار قباني (من طفولة نهد إلى هوامش في دفتر النكسة)، مجلة الهلال، دار الهلال، مصر، السنة 78، عدد 03، 23 ذو الحجة 1389 ه / أول مارس 1970، ص 41.

(3) خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أحمد، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1992، ص 240.

(4) صدوق نور الدين، عبد الله العروي و حداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 40.

(5) محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 157.

يفتقد ملامح قبرها.. يفتقد إلى ذلك الصوت الذي كان قريبا منه ولكنه رحل.. الفراغ الروحي الذي أصاب (أمل) بقي له أثره عبر كل الأطوار التي مر بها وامتزج بها وامتزجت به، وأثر فيها وأثرت فيه، وتحققت لهما مصادفة الاحتكاك والتحاور والرضوخ والاستسلام والتمرد؛ مجموعة من المكونات الحسية والفكرية والروحية لها أثرها سلبا أو إيجابا. إن الشعور بوجودها مستمر في شخصية (أمل) وذاكرته، وهنا الفارق الذي لا يجد له بديلا أو ملأ للفراغ الذي يحطم تكامل الرؤية عند (أمل) العائلية، فتبقى كل الملامح، الخاصة والخاصة جدا، منطمسةً، منبريةً، مفقودةً، فهل تراه استسلم؟! أم ترى بقي منه ما يصارع الحياة في معنى الحضور؟!.

ها هو الوتر قد ينكسر وينطمس هو الآخر (وقد طمس الله أسماء شباب المدينة، وهم يلجمون جواد المياه الجموح..)، لكن صوته الرخيم لم يزل عصيا وبهيا، وفي جماليات الهندسة وملكوت التنظير ووسواس الصنعة، الذي يتسلطن أحيانا، وفي إبانة عن تركيب الدلالات في النص وفي بنود الشاعر ومسوغاته، يواجهنا النص بنحو أو بآخر عبر مستويات من التمثل، تتفارد فيه أو تتداخل وحيث "العنصر اللغوي؛ إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع رموزها، والعنصر النفعي؛ الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها، والعنصر الجمالي الأدبي؛ ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقييم الأدبي له"[1]، تبادهنا ابتداءا.. دلالة النص المعجمية، ما دامت القصيدة فعلا يعبر عن ذاته داخل اللغة، وهنا نجد أنه من المستطاع رصد ضمير المتكلم (المنفصل والمتصل)، الذي يفترش مساحة النص في الغالب، باعتباره أكثر الدلالات إيحاء بما يفضي ببوح الشاعر إلى مداه، في مرات نراه واضحا: (هل أنا كنت طفلا – وأنا واقف – أو كان الصبي الصغير أنا)، وفي مرات أخرى نجده مواربا مخاتلا؛ (سواي - أبي - يداي - جبيني - أتذكر - دمي - أتذكر - أبي – أتذكر- أتذكر - أختي - لا أتذكر)، في مرات يتباطأ وفي أخرى يتسارع.. في أحيان يقف على مطلع الفقرة، وفي أخرى ينطوي وسطها، ليظل في كل أحواله عاملا على إطلاق التعبير وتحريره وممارسا للعبة البوح والاعتراف كذلك، وبقدر ما يتحول الحضور المتميز للذات إلى سيطرة كاملة لضمير المتكلم بقدر ما تكبر مفردة (الموت)، لتضحى دالة على مواضع الاستحضار الشعري: (سال دمي- مات أبي- قبرها المنطمس)، فحضور حدث الموت، شأن الشعر نفسه: نسيج لا ينتهي من فضاءات الذات والأسئلة، من الأشياء التي تتسمى بدلالات الفصل والوصل، بين فيزياء المكان وميتافيزيقيا المجازى في آن.

والشاعر يستثمر لغة، تنتظم عباراتها في قوة وحيوية وشفافية بدورها، ولعل أهم ما يميز نتاجات (أمل) أنه يجمع بين السريالية والميتافيزيقية والواقعية، وحتى التجريد، في توليفة واحدة، جمعا ناتجا عن

---

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادؤه و إجراءاته، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 100.

الوعي بها جميعا، والاستيعاب الهاضم لمعطياتها؛ "والمونتاج[*] (Montage) في الأدب، هو لجوء الكاتب إلى المشاهد القصيرة المتغيرة الأماكن، التي تشبه الجمع والوصل في فن الشريط، لقصر المشاهد والأحداث فيها، أو كما في نوع التزامنية والتواقتية"[1][**].

في حين بدت الصورة الفنية، قريبة من الأسلوب التكعيبي[***] التشكيلي القائم على التحطيم والتفكيك للعنصر ومن ثم إعادة صياغته من جديد، دون إخلال فني، وبإحكام متماسك البناء يخدم تصويره، لهول الأحداث التي يمر بها الشاعر المنتحب في تركيز مكثف لحرقة احتراس القلب وخفقانه ولوعته؛ تنتظم العبارات في شكل قصير خاطف يوحي باللمحة السريعة في تأمل ظاهرة الموت وتسارع نبض الإحباط الدرامي والمفارقة لقرب النهاية الفاجعة، كما يستثمر الشاعر ألفاظا تتسع حتى تشمل عوالم مضيئة من قوة التعبير والدلالة، تتجه اتجاها سريعا من العالم الخارجي (الصورة العائلية)، إلى داخل النفس (وعلَّمَتِ القلب أن يحترس)، (لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمس)، كما كان التدرج من الخارج إلى الداخل في قصيدة (ضد من)، حيث تتجه الدلالة من وصف العالم الخارجي للغرفة إلى الداخل من نفس الشاعر والداخل من قلبه (كُلَ هَذَا يُشِيعُ بِقَلْبِي الوهَنْ):

---

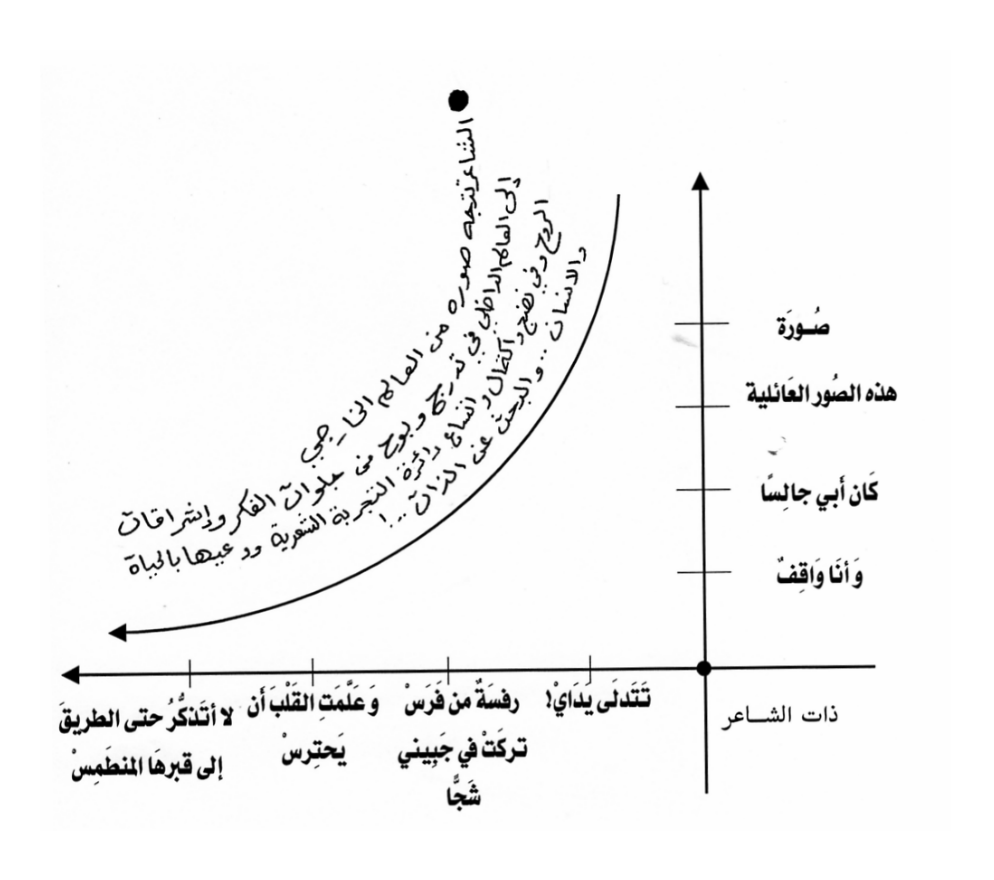
[*] المونتاج، Montage (توليف، الجمع و الوصل): عملية فنية مستعملة في فن السينما و خاصيته أنه يجمع بين الأصول الفنية موادها و خاماتها إلى جانب بعضها البعض و ذلك باستعمال الصور المختلفة في الشريط الواحد. واصلا الأحداث و الأماكن. و يستعمل تعبير (المونتاج) في الأدب، عندما يلجأ الكاتب إلى المشاهد الوجيزة.

[1] كمال عيد، فلسفة الأدب و الفن، ص 103.

[**] التزامنية (التواقتية) Simultaneism: هي طريقة سرد الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة من غير انتقال، أصل التعبير اللاتيني Simul و التزامنية هي إحدى وسائل التعبير في الفنون العصرية، هدفها اجترار أحداث من البعيد زمانا أو مكانا لتقدم و في نفس الوقت مع الأحداث الأولى مع ربط في الحدث. و قد استعملت التزامنية في الفنون التشكيلية الحديثة، في التكعيبية و المستقبلية و قد أدى ذلك إلى انتقال التزامنية إلى فنون الأدب و الشعر.

[***] التكعيبية Le Cubisme: عرفت هاته الحركة التشكيلية في بداية القرن العشرين كظاهرة أثارت كثيرا من الجدل. و قد خضعت فلسفة التكعيبية للمبدأ: (إن أهم شيء ليس تقليد العالم المرئي كما يظهر لنا و لكن في التعبير عن الواقع الذاتي المنظم و الكشف عن العلاقات التي تؤلف بين الأشياء و الضوء و الأبعاد الثلاثية بالإضافة إلى البعد الفكري، من روادها: براك، بيكاسو، دوران، ديلوني واقريز.

– حسن بوساحة، الوجيز في مدارس الفنون التشكيلية، مطابع قالمة، الجزائر، 1991، ص 52.



* منحنى بياني يوضح تصوير مشاهد الانتقال من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي

إن الشاعر ينثر عالمه الخارجي كوقفات للتذكار أو كصُوًى يسرج بها فتيل القلب في ليل الترحـال، لتؤكد له النعت والهوية. وحين نتـصاعد مـع الـنص إلى مـستوى دلالتـه الـصوتية، تـبرز ظـاهرة التتابعـات الصوتية بشكل لافت: (سواي، يداي، فرس، يحترس، المنطمس)، التتابع الصوتي هنا، يقوم بما يشبه القـوافي و الإيقاعات الداخلية، بفعل استبدال فونيم مكان آخر، أما على المستوى الصرفي فمن الملاحظ ولع الـشاعر بخاصية التضعيف، جلبا لموسيقية المفردة الحاصلة مـن تكـرار الـصوت مـرتين، تـشهد بـذلك؛ (أنَّ، الَّـذي، الصُّورُ، العائليَّة، تدلَّى، شجًّا، وعَلَّمت، أتذكَّر، أتذكَّر، أتذكَّر، أتذكَّر، الصَّغيرة، الرَّبيعين، لا أتـذكَّر، حتَّـى، الطَّريق)، كذلك يلجأ الشاعر إلى تسكين الروي في نهايـة الفقـرات الـشعرية بـدلاً مـن إخـضاعها لحركتهـا الموضعية ولعل السبب في هذا يكمن في رغبة خلـق لغـة إيحائيـة رامـزة، تحـاكي غـيض الحـدث وإحرازيتـه وفيضه.

وإذ نصل إلى مستوى الدلالة الأسلوبية، نجد الشاعر يعتمد تقنية التكرار كأسلوب بياني يحتوي على قابليات تعبيرية في إلحاح على إعادة هيئة التعبير اتساقا مع مدى مكتنزات الشاعر النفسية (أتذكر)، وكذلك الترميز، فالشاعر يلح على حضور رموز بعينها تتلبس مواجيده وتتقمص نوازعه فقد اختار (الأب، القلب، الرفسة، الدم، القبر، الأخت،).. يدفئ بهم حلمه ويحس عبرهم بتواصل الذاكرة، ومن الملاحظ سيادة الأسلوب الخبري في تذكر الماضي، إلا ما جاء أسلوبا إنشائيا في الاستفهام.*

هل ترى كان يدري الشاعر (أمل) مذ تلظَّى بلهيب الشعر واشتعل ببروقه، أن الإمساك بالغُصن متاهة واغتراب؟، لقد ضرجته الخيبات وأصوات الألم المأساوي، ومغاليق الوحدة والانطواء والحسرة، مرارا:

أوَ كَان الصبيُّ الصغيرُ أنَا؟
أَمْ تُرى كانَ غَيري؟
أُحَدِّق..
لكن تلكَ الملامح ذَات العذوبة
لاَ تنتمي الآنَ لي
والعيُونُ التِي تترَقرقُ بالطيبَةِ
الآنَ لا تنتمي لي
صِرتُ عني غريبًا
ولَمْ يتَبَق من السنواتِ الغريبةِ
إلاَّ صَدَى اسمِي..
وأسْمَاءُ من أتذكرهُم – فجأةً –
بينَ أعمِدَةِ النعي،
أولئكَ الغامضونَ: رفاق صِبَايْ
يقبلونَ من الصمتِ وجهًا فوجهًا..
فيجتَمِعُ الشملُ كل صباحٍ؛
لِكَيْ نأتَنِس[1]

من رحلة البحث عن الذات، يغوص (أمل) في رحلة تمتاز بالغربة، غربة الحياة والموت، فيرى أن كل الذي ذكره وتلملم في عباءته، يضعه في كفة مختلفة عن ذي قبل، حيث يرى أنه: ما الفائدة التي لها

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 361، 362.

الأولوية في البقاء؟!. يحاول أن يقوم باستحضار مادي على هامش الأفكار التي سبقت ليجسد رؤية أخرى تتميز بفلسفة تستحق أن تحقق غرابة الملمح وتفجر حالة الانطواء التي هي بمثابة الغربة التي لا طائل منها، ويربط الأسماء ببعضها البعض، ويرسم خطا لصداها، حتى تتذكر الذكرى كحالة مفاجئة، فتكون الجلسة، جلسة حميمية على أرصفة أعمدة النعي، ويكون التناص المتواشج في قصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه)، أكثر حميمية:

لاَ نَتَوقفُ في صُحُفِ اليَوم إلاَّ أمامَ العناوين
نقرؤهَا دون أنْ يطرفَ الجفنُ
سُرْعَانَ ما نفتحُ الصفحاتِ قُبيل الأخيرة،
نَدخُلُ فيها لمجالِسُ أحرفَها،
فتَعُودُ لَنَا ألفَةُ الأصدقاءِ، وذكرى الوجوهِ
تَعُودُ لَنَا الحيويةُ، والدهشَةُ العَرَضِيَّةُ
واللونُ، والأمنُ، والحزنُ
هَذَا هُوَ العالَمُ المتبقي لَنَا: إنَّهُ الصمتُ
والذكرياتُ، السوادُ هو الأهل والبيتُ[1].

يتميز الحضور على أرصفة أعمدة النعي بالملامح الغامضة، وصورة لرفاق الصبا، تكون ملموسة لمسة صامتة وجها فوجها، فيجتمع الشمل الأنسي لتتحقق الوجودية الغائبة وتتكامل أحاسيس التآنس والمؤانسة. ولما كان اهتمام الشاعر المعاصر، لا يقتصر على الصورة الشعرية والرمز، فهو يهتم كذلك بالجانب الموسيقي الخاص باللفظة، والإيقاع فيضيفهما لمساعدة البيان الحركي للنص وخلق جمالية والوصول إلى أعماق النفس الخفية لتحريك مشاعرها، فالموسيقى بهذا الشكل "تخاطب الروح قبل الجسد، أو لم يقولوا؛ أن الشعر إيقاع وصورة"[2]، وليس الشعر في الحقيقة "إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[3]، ولا يفوتنا أن العلاقة بين الشعر والموسيقى "علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه، الذي نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثمة فإنهما يصدران من نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع"[4] وإن "الانسجام

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 410، 411.

(2) نقولا سعادة، قضايا أدبية، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، 1984، ص 99.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1988، ص 17.

(4) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985، ص 53.

الموسيقي يكونُ في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص"[1] والموسيقى تسمح لنا أن ندرك ما حولنا من مواطن الجمال والإبداع في النص الشعري، ونبحث عن مضامين جديدة تتمثل في الحركة الداخلية للشاعر "فالقصيدة الجديدة تأخذ بفلسفة جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفساني في الفن والحياة"[2]؛ ومن أهم مميزات اللفظة عند (أمل دنقل)، أنها ذات جرس موسيقي صوتي وفكري وله في مجال القافية رؤية خاصة واستعمالا مميزا، يكمن في نظمه قصائد عديدة ذات قافية مزدوجة، أو ما يسمى "بالقافية المتعانقة، وهي القوافي الأكثر استعمالا في الشعر الإنجليزي وهي تعني قافية واحدة تتكرر في كل سطرين متتاليين"[3]، وهذا ما نجده أيضا في قصيدته (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، فالقافية في إحدى المقاطع وردت مزدوجة أي متساوية في كل سطرين متتاليين: (الترك، الشرك / المراهنة، الأحصنة / التهوين، الفارين)، وهناك القافية المتداخلة، وهي القافية التي تلتزم في السطرين الأول والثالث، مثلما نجده في نصنا هذا: (العذوبة / لي / الطيبة / لي / الغريبة / اسمي) وهناك نماذج كثيرة للقافية المزدوجة والمتداخلة في شعر (أمل)، تدل على معالم التجديد.

ويثيرنا إحساس شديد، بأن هناك موسيقى خفية جديدة بين ثنايا النص يفسرها (أمل) بقوله: "الجديد في شعري، الخروج بالبناء الشعري من الإطار الموسيقي إلى الإطار التشكيلي، أو التصويري"[4] ويقصد هنا، الموسيقى الفكرية "التي لا دور للجرس فيها فالإيقاع الفكري، هو الذي يعطي لها صورتها ويعرفها النقاد بأنها موسيقى لا تدرك عن طريق حاسة السمع، (الأذن) بل عن طريق التشكيل الفكري.. ويتم ذلك عن طريق الإيقاع المنتظم - لا لأصوات - وإنما لأفكار"[5]؛ وطريقة التصوير السينمائي المركزة المكبرة، لدليل على تناسق وتساوق الأفكار وتوازيها من حيث الزمان وللتجانس بين الكلمات "توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[6]:

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 21.

(2) جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث (الأصول الطبقية و التاريخية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1976، ص 62، 63.

(3) [5] عبد الدايم الشوا، في الأدب المقارن (دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي و الإنجليزي)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983، ص 135.

(4) أمل دنقل، ندوة (قضايا الشعر العربي المعاصر)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 01، عدد 04، يوليو 1981، ص 135.

(5) يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة تحليلية فنية)، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987، ص 352، 353.

(6) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، ص 67.

وجه

كانَ يسكُنُ قَلبِي
وأسكنُ غرفتهُ
نَتقاسمُ نِصفَ السرير،
ونِصفَ الرغيف،
ونصفَ اللفافَةِ،
والكُتبِ المستعارة.
هجرتْهُ حَبيبَتهُ في الصباح فَمزَّقَ شريانَهُ في المسَاءْ،
ولكنهُ بعد يومين مزَّق صُورتهَا..
واندهَشْ
خاض حربين بين جنودِ المِظلاَّت..
لَمْ ينْخَدِشْ
واستراح من الحربِ..
عادَ ليسكنَ بَيْتًا جديدًا
ويكسِبَ قُوتًا جديدًا
يُدخنُ علبةَ تبغٍ بكامِلهَا
ويُجادِلُ أصحابَهُ حول أبخرةِ الشاي..
لكنهُ لا يطيل الزيارة..
عِندمَا احتقنَتْ لوزتَاه، استشارَ الطبيبَ،
وفي غرفَةِ العمليات..
لَمْ يصْطحبْ أحدًا غيرَ خُفٌّ..
وأنبوبَةٍ لقياسِ الحرارَه،
فجأةً ماتْ!
لَمْ يحتمِل قلبُهُ سَرَيَانَ المخَدِّرْ،
وانسحبت من على وجهِ سنواتُ العذَابَات؛
عَادَ كَما كان طفلاً..
يُشاركني في سَريري
وفي كِسرة الخُبز، والتبغِ،

لكنَّهُ لا يُشَاركُني.. في المرارة! [1]

يتحدث (أمل) إلى العلاقة المنسية، أي تلك التي لا تراها العين ولا تدركها الأبصار؛ تلك العلاقة التي تجمع الأصدقاء.. ذلك النمط من الناس الذي اختفى اختفاء كليا من الوجود الآن وأصبح صورة نموذجية لعقلية، أكل عليها الدهر وشرب، هي رفاة الرفاة، تلك العلاقة التي تميز الفكر الإنساني، بميزة لا تعلو عليها ميزة ولا تضاهيها ميزة.. هكذا كانت حياة الرفاق: نصفٌ فنصف! نصف للرغيف ونصف من السرير، اللفافة والكتب المستعارة؛ هي تلك الحياة التي حققتهم وميزتهم وأعطتهم الأبعاد المختلفة، تلك الأبعاد التي من شأنها أن تكون الأعمدة الصلبة والكواهل الحق التي تمتلك القدرة على حمل الوطن، تلك القدرات التي هُمِّشت وأُبعدِت.

يضيف (أمل) إلى المأساة معيار التجربة ومقياسها، فيضيف رابطة الحب وعلاقتها بالنفس الكريمة؛ هي ملحمة أخرى للنزيف الوجداني الممزق تمزيقا مؤلما، وعلى رغم جراحه وعلى رغم ظروفه وعلى رغم المعاناة وعمقها، لم يندهش، وكانت الدهشة قرارا مزق صورتها، لم ينخدش، لم يعانق الزوال؛ لم تضف له إلا طابع إثبات الوجود والتميز فيه والابتعاد عن كل الظروف التي من شأنها أن تقلل من شأن الروح ومن فلسفة التجربة وحكمة القدر، إن (أمل دنقل) يلخص لنا المشروع الحضاري الإنساني، وما هي هذه الحضارة إذن؟، إنها "جماع كل تقدم حققه الناس وكل فرد في كل مجال من مجالات العمل ومن كل وجهة نظر من حيث كون هذا التقدم يساعد (الكمال الروحي) للأفراد، فهذا الأخير هو التقدم كل التقدم"[2]، إنه العنصر الجوهري القيم في الحضارة.

هكذا تستمر الملامح السودواية في حياة (أمل) استمرار الحياة في جسده واستمرار الهواء في رئته، وعلى رغم كل شيء، يبقى الأصدقاء و تبقى الصداقة، محافظة على أصالتها وصورة الجدال الملازمة لأبخرة الشاي، هي صورة مَرَضية متواجدة بكثافة في عقلية (أمل) وروحه، ولا قدرة له في التخلي عنها أو التنحي؛ هكذا يعيش وهكذا يموت، وهكذا صورة طبق الأصل له، هكذا تأتي صورة الموت ملازمة ونتيجة جد طبيعية، ليست بالمفاجئة ولا غير محتملة، إذا هي مفهوم للامفر.

إن الكلام على العمل الفني الشعري عند (أمل دنقل)، إما أن يلقى عليه قولا ثقيلا أو غلالة سميكة أو شفيفة في آن معا وربما أوصده بقناع ليس من مادته ولا طبيعته، أو كَفَّنَهُ و مَدَّدَهُ في تابوت وهو في كل الأحوال يقف متباهيا مختالا، يتيه عجبا، بإشراقه وأشواقه وإطراقه ومراميه، وكأن جمهورية الصمت

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 362، 363، 364.

(2) ألبرت شفيتسر، فلسفة الحضارة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص 113.

والمرارة التي شكلها من فرادته ووحدانيته، هي سلطة المخيلة والمناولات اللونية التبريكية دون حكام وأحكام ومحكومين وكأنه ممثل وحيد في قاعة فارغة، يحاورنا أو يجاورنا، أو يتضايف فينا دون استئذان أو يثير فينا أسئلة تحيل إلى أسئلة، وكأننا يجب أن نضيّق حدقات أعيننا قدر الإمكان أو نغمضها كي نراه، فيما يطل علينا من عليائه على سوية القلب المحترس والبصر المخادع الخاسر الحاشر ويدفع بنا حيارى مبهورين إلى قصر النظر أو مده أو الرؤية والرؤيا أكثر مما يجب.

إذا فنصوص (أمل) هي نصوصا تأويلية تشكل السؤال الأكثر إلحاحا في الوعي النقدي الحداثي لتحقيق اختبارات الحدس والتأمل والتوقع وذكاء القارئ وذكرياته القرائية النصية عن طريق ملامسة شفافية الدلالية وجماليتها وإيقاعها، والولوج إلى متعرجاتها والفن في مفهوم النقد النفسي يمتلئ بالدلالات التي تدل على حياة الإنسان اللاواعية ولقد أسهم هذا النوع من النقد في تزويد القراء بوسائل نقدية، تقوم على "قراءة ما يمكن تحت السطح، ما يمكن خلف القناع"[1]، ورغم أنه في مبدأ التحليل النفسي للفن "يستند إلى دور مبالغ فيه للوقائع النفسية وإلى اختزال الفكر إلى الأسباب التي أدت إلى ولادته"[2]؛ إلا أن على القارئ في ساحة النص أن يصل مؤلفه في تركيب معقد من الثقافات المتعددة، فيها تداخل وحوار، محاكاة، وتعارض، "فكلما كانت هذه التعددية موجودة لدى القارئ، ازداد وعيه وتفاعله بالنص وأبعاده"[3]، فالقراءة "تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي"[4] والقارئ ذات أخرى تبحث عن إبداع نص جديد مما يفتح المجال الواسع أمام منهج أسلوبي فيه الكثير من الانفتاح ويتبلور من خلال سؤال القلق، وتتجلى بذلك "قدرته على التوحيد بين أجزاء النص على اختلافها بحيث يسري فيها الشعور الواحد، يوحد بينها الخيال الخلاّق، الذي يؤازر العاطفة في كل جزء من أجزاء النص"[5].

---

(1) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، عدد 110، فبراير 1987، ص 470.

(2) تزيفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 133.

(3) رولان بارت، نقد و حقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994، ص 24.

(4) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، العراق، 1987، ص 73.

(5) سمير علي سمير الديملي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1990، ص 126.

ب- وجع القرار الأخير:

وكأني كلما تماديت في السير بالكلام سرا وعلانية والجهر فيه أو دفعه إلى حتفه، كلما كنت حليف النص (الدنقلي)، ولغته وصوره، في تطارحهم المتلبس للحرية، حرية التعبير وحرية البشر والخيول والطيور، وكأن انفلات الحروف والملفوظات والعبارات وتشكيل الفراغات، يودي بنا إلى وديان متأخرة و إلى سفارة موهومة، محمولة، بين الروح والجسد، والعالم بين الوعي واللاوعي، بين التوتر والهدوء، بين الأبيض والأسود، وخارج المنطق السببي الجاهز وداخل الحدس والذوق وملكة الحكم الغامضة في الإيمان والشعر ونصوص (أمل) وتجربته الشعرية هي في هذا المدار الآسر، ظافرة أو مشغولة بنفسها عنا أو شاغرة عن ولعنا بهذا الاحتراب الخلبي، بين الزمان والمكان وسراب الحياة ومطلق الموت:

وجه
مِنْ أقاصِي الجَنُوبِ أتَى، عَاملاً
لِلْبِنَاءْ
كان يصْعَدُ "سَقَّالَةً" و يغني لهذا الفَضَاء
كُنتُ أجلِسُ خَارجَ مَقْهى قَريب،
وبالأَعيُنِ الشارِدَة..
كُنتُ أَقرأُ نِصفَ الصَحيفَةِ،
والنًّصفَ أُخفِي بِهِ وَسخَ المائِدَة.
لَمْ أجِدْ غَيرَ عَيْنينِ لاَ تُبصِران..
وَخَيطَ الدِمَاءْ.
وانْحَنَيْتُ عَليهِ.. أَجُسُّ يَدَهُ
قَالَ آخَر: لاَ فَائِده
صَارَ نِصْفُ الصَّحِيفَةِ كلّ الغِطَاءْ
وَأَنا.. في العَرَاءْ[1]

يستحضر (أمل) الصورة العائلية كاملة والظروف والشوائب التي تحيط بكل خلايا التكوين الشخصي لها ومن أقاصي الجنوب، يستعيد الذاكرة تدريجيا، كي يحسم موقف المعاناة الذاتية التي تعتبر المكون الحقيقي لكل التساؤلات التي سبقت والتي عانى منها معاناة، بلغت حد الضياع اللامنطقي في حصر

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 364، 356.

جوانب (أمل) الإنسانية على مد التيار الفكري المتضارب، إن الشاعر هنا فنان يجسد في أعماله الخارجية، ما يحياه في داخله، وما التعبير في العمل الفني "سوى دلالة نفسية، تفصح عن العلاقة بين الفنان وموضوعه"[1].

يبقى القرار الأخير نَفَسًا غائبا بشكل جزئي، وتبقى معاناة العامل للبناء الهندسي، الذي بدأ ببداية القصيدة وببداية الأطروحة، في تشكيل نص ملمح ضائع و غير واضح، وتبقى المعاناة، غِنَاء البحث عن الذات، في هذا الفضاء الرحب، الذي تزداد المعاناة فيه، ازدياد مساحة البحث عليه، وعلى كل الأصعدة الروحية والفكرية، تتلاشى خيوط الإنارة، التي اعتمد عليها الشاعر في تحقيق وجهة نظر، تتميز تميزا كليا وجذريا، لتحقق فيما بعد المعنى الحقيقي لهذا الحياة ولهذه التجربة ولهذه القضية على المنوال العلمي، الذي يتمثل في ثقافة الشاعر وقدرة الشاعر على تحقيق الذات، التي تعتبر صاحبة القرار الوحيد لاستخلاص صورة سليمة لها وبغض النظر على مستوياتها و التي تتحرك فيهم دواليب الفوضى الحسية، التي تجسد نسيجا منطقيا لهذا الانفجار الذاتي الذي يحاول قدر الإمكان تحقيق نفسه وعلى مساحات مختلة.

تتضاءل الخطى وتتلاشى حبيبات العرق، مثيل المعاناة الجوهرية في روح (أمل)، المضطربة والتي في نفس الأوان تخضع لضغوط نفسية وعصبية حادة، وربما تتعدى ذلك حيث تصل بها الانهيارات إلى حد الغيبوبة، إذ من الصعب والصعب جدا، أن يكون هناك وضوح حقيقي للصورة المذكورة، وهكذا تصبح تلك الحيرة غطاء لهذه الحالة العاجزة:

وجه
لَيْتَ "أَسْمَاءَ" تَعرِفُ أنَّ أَبَاهَا صَعَدْ
لَمْ يَمُتْ
هَلْ يَمُوتُ الذي كانَ يَحيَا
كَأَنَّ الحياةَ أَبَدْ!
وكأنَّ الشَرابَ نَفَدْ!
وكأنَّ البنَات الجَمِيلاَت، يَمْشِينَ فَوْقَ الزَبدْ!
عَاشَ مُنْتصِبًا، بَيْنمَا
يَنْحنِي القَلبُ يَبْحثُ عَما فَقَدْ
لَيْتَ "أَسمَاءَ" تَعرفُ أَنَّ أبَاهَا الذي..
حَفِظَ الحُبُّ والأصدقَاءُ تَصَاوِيرَهُ..
وَهُوَ يَضْحك،

---

[1] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، ص 106.

وهُوَ يُفكِّرْ،
وهُوَ يُفتِّشُ عَمَا يُقِيمُ الأَوَدْ(*)،
لَيْتَ "أسمَاءَ" تَعرفُ أنَّ البنَات الجَمِيلات..
خَبَّأْنَهُ بينَ أوراقِهِنَّ،
وَعَلَّمْنَهُ أنْ يَسِيرَ..
وَلاَ يَلْتقِي بِأحدْ! [1]

يحاول (أمل) في استمراره للكتابة في سياق القصيدة وتوظيفه لكل الأسماء المقربة، والمقربة جدا منه؛ والتي تمثل حركية في شخصه، ومن هنا يستعين بحادثة وفاة صديقه القاص "يحي الطاهر عبد الله" – وهو من أعز أصدقاء (أمل دنقل) – ويحاول فلسفة المأساة التي هي في قرارات نفسه وفي قراره الأخير، ترتبط ارتباطا كليا بحادثة الوفاة، أو الموت وهو العامل المشترك في أي علاقة موت، مهما كانت الوسيلة، فمن خلال النتائج أو النتيجة، يربط (أمل) العلاقة بشكل مباشر وبدون فلسفة، هي دائما علاقة الثنائية (الأبيض والسود)، التي يرى فيها أحد حقائق المعاناة ويوظف ابنة القاص الصديق والتي تدعى (أسماء)، كهمزة تعارف وتقاطع وتعايش للمأساة نفسها ويعود من خلال الفتاة، ليروي أن الموت هو بداية للحياة ولولا الموت لن تتحقق الحياة، هكذا إذن صورة الأزل، هي الوجود الحقيقي، هي وجع، هي انطلاق من وجع القرار الأخير الذي لا ترقى إليه صدفة، وهو الأمر المسلم به والسير إليه شيء يفوق التخيير أو المسألة؛ والتساؤل فيه حمق وغباوة. إذا على (أمل) أن يحقق توازنا وجدانيا، روحيا ومعنويا ومنطقيا أيضا، في تقبل العلاقة بين الحقيقة واللاحقيقة.

وتستمر ملامح السرد في العلاقة التي تربط الشاعر بالقاص والقاص بالحياة، والحياة بالموت و لأب والبنت والبنت بالصديق، صورة لها واقعية مقبولة ومقبولة جدا، لذا تتسامى الأفكار وتترابط ارتباطا حاليا لتجسد لنا صورة جمالية في النهاية، تُعرف البنت بالأب وتتحد الملامح الأبوية في صورة البنت بشكل وثيق جدا، وكذلك الإعلان عن شبه تعزية متكتمة، إن (أمل) يحذر من اتخاذ أي تدبير ذا علاقة بإقرار قرار والتوقيع عليه لأنه يعطي صورة منافية لعلاقة الموت بالحياة في تعريف الشاعر، ويبقى السؤال مفتوحا (و لا يلتقي بأحد؟!).

من هذه الجواءات يطل (أمل دنقل) بتجربته الرمزية التي يستطيع عن طريقها أن يخلق تفاهما بين المرسل والمتلقي، "وعندما يقوم المشارك في عمل تواصلي أدبي باستقبال رسالة جمالية فإن بوسعه أن يضفي

(*) الأَوَدْ: الاعوجاج – التعب و الكد و المشقة – الإعالة

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 365، 366.

عليها معاني جديدة، طبقا لإستراتجيته في التلقي، وظروف حالات التواصل"[1]، وتجربته هنا لا تنقصها الشجاعة وإحساس التجديد والتجاوز وبلورة الشخصية الفنية التي تخصه ذاتيا حتى الإشباع والنضج والفيض والبحران، وذلك الخيال الابتكاري الإبداعي والشغف بالصياغات الجمالية ومزاوجة العناصر والتقنيات المتعددة في لوحاته ونصوصه الفنية مع كرنفالات لغوية معزوفة على الأبيض والأسود ليطلع بسمفونية مُمَوسقة عاشقة للفن وللحضارة وللإنسانية، وللجنوب البعيد وللجماليات التي تقدم متعة الفن والفكر معا ولذاتها، فالشعر يبقى "الوجه الثاني للفلسفة وللفكر وكل شعر يحاول أن يقطع أو يتنكر لهذا الوجه الثاني، يسقط في التفاهة واللامعنى وفي العدمية اللغوية أي اللغة التي لا تقول شيئا على الإطلاق"[2]، وتتجه بهذا مهمة الأدب الأساسية في أن يعرض التجارب الإنسانية وأن يصف جزئياتها، ويسجل الانفعالات التي صاحبتها في نفس من عاناها "ويصور ما أحاط بهذا التصور من انفعال والحرارة التي صاحبت الانفعال وكلما كان دقيقا في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس، كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس واستشارة المشاعر وحرارة الاستجابة"[3]، وتهب النفس الإنشاد بممارسته ومشاهدته وكأن الأفكار وملوانة الخيال والصور والقلم والنص وشبق الدم، يصوغون هذه الغوايات العذبة، الفاتنة وهذا الطقس الحدادي العرائسي، الجنائزي، في متاهة الروح؛ فيما العزاء والتبريك قائمان على قدم وساق في الأعمال من خلال اشتجار الألفاظ وسطوعها وتجليها وتحاورها وتجاورها وتجاذبها وتنابذها واحترابها بين الساخن والبارد، الخير والشر، الكر والفر، الظلمة والنور، الخفاء والتجلي، الهدوء والعنفوان والتوتر..

هكذا يأتي نص (أمل) ومعرضه اللغوي التصويري والإيقاعي، هازجا، جزلا، أسيانا، حزينا، في صخب الأفكار الساكنة و المتحركة المحمحمة المحتدمة، والهادئة حد الانطفاء، وكأن الشاعر يعاين حريقا هائلا ويحاول الاحتفاظ ببقايا جذوة جمراته في الروح كي يعتنقها ويعتشقها في فضاءات نصوصه، مشكلا هالات ومساحات من الزخارف والمنمنمات الشعرية، مشحونة بالحساسية والرؤيا البصرية والاستكشافية للمناطق المضيئة والمناطق الظليلة وكأن به مسا مما يعالجه أو أنه مصاب بلوثة التشكيل والبناء وضرباته، كما لو أنه مصاب بضربة شمس أو ضربة ليل وهو في ذلك كله يستفيض هواجسًا وظنونا في تفاعيل قصائده وفي إحداثياتها وتضاريسها المعقودة فيها من خلال نحت القصائد و التهشيرات التي تضفي عليها العروق والأعصاب، الأوردة والشرايين، كما لو أنها تتخافق أو تتصافق وتنبض كجسد حيوي حي متدفق ووالغ في

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 20.

(2) محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978، ص 24.

(3) سيد قطب، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط4، 1980، ص 47.

الإيقاع الذي يضبطه الشاعر في وعيه ولا وعيه: (صَعَدْ، أَبَدْ، نَفَدْ، الزَّبَدْ، فَقَدْ، الأَوَدْ، بِأَحَدْ)، بعقلانية ولا عقلانية وكثير من التناثر والتشريد الضوئي والنورانيات الداشرة والحدوس الذوقية، التي يترافع فيها عبر البروق والرعود السرية والعلنية التي تتجلى فيها عناصر النصوص التشكيلية، دقائقها وزخارفها وحيثياتها وحدوثاتها معا.. وهنا العملية الإبداعية "تتأثر بالتنوع الثقافي والمتغيرات المستمرة التي تفرضها طبيعة العصر"[1]. ولسوف يبقى (الجنوبي) نموذجا للجمال الذي تَعَشَّقه (أمل) ونموذجا للحضور الشعري والإنساني الذي يخترق الأزمنة ويستثير الحواس والمدركات ويسقط متلقيه بين تخوم النشوة والانهماك والتأمل والتدبر، منطلقا من صعيد الحس العارم إلى ذرى الحكمة والفكر الرشيد. ونستشعر في شعر (أمل) نبض الواقع الآني الحسي بأبعاده الدرامية في استخراج للواقع وقسماته الجوهرية، فالفكرة التي تنطوي عليها الواقعية هي فكرة قد تكون "فكرة مشاكلة الواقع Verisimslitude سواء في المادة أو في القضية بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة، والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان"[2] لكن الخصوصية التأويلية في الشعر المعاصر، تقمع فكرة المشاكلة إلى فكرة الاختلاف وإثارة السؤال عن طريق تحريك التراكم المعرفي والباطني في النصوص.

ويبقى التأويل سلطان القراءات "فأي قراءة إلى يومنا هذا يجوز لها أن تند عن الخضوع لسلطان التأويل، وإلا فلا كانت قراءة"[3].

إنه الوعي بالواقع ومعاناة الواقع ومصادمة الواقع في تشكيل شعري إبداعي، واغتراب شاهد عليه، فالغربة هي الانسلاخ عن الواقع الفاسد والاستياء منه والعداء والتصدي له وهي "التقاط وكشف للنشاطات الإنسانية الجوهرية وتمزيق للبراقع المهلهلة فالفحص والتحليل والملاحظة الدقيقة هي التي تغذي عملية الخلق اللاشعورية، المستمرة لدى الشاعر والخيال الناشئ عن الواقع، هو شرط الإبداع في عملية بناء القصيدة فنيا"[4]، ونص (أمل) يمتلئ بجو الغربة والاغتراب والعزف على وتر الوحدة وشجن البعاد، فينزع إلى مواجهة الزمن والإحساس بوطأة العمر والضيق بالسجن والسكين الذي يتمثله الطير في القفص والخيول في كوكبة الحرس الملكي وزوايا المتاحف والشاعر في الوطن، مستباح مصلوب على الرايات:

---

(1) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1992، ص 117.

(2) السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة) دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبده غريب)، القاهرة، مصر، 1998، ص 201.

(3) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993، ص 30.

(4) مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 395، 396.

مرآة

هَلْ تُريدُ قَلِيلاً مِنَ البحْر؟
-إنَّ الجَنُوبِيَّ لا يطمئِنُّ إلى اثنَين يَا سَيِّدي:
البْحْر – والمَرْأَةَ الكَاذِبة.
- سَوفَ آتِيكَ بالرَّمْلِ مِنهُ
... و تَلاَشَى بهِ الظلُّ شيئًا فشيئًا،
فَلَمْ أستَبِنهُ
هَلْ تُريدُ قَليلاً من الخَمرِ؟
- إنَّ الجنُوبيَّ يا سَيِّدي يَتَهيَّبُ شيئين:
قِنّينَةً الخَمِر – والآلَةَ الحاسِبَه.
-سَوْفَ آتيكَ بالثلجِ مِنهُ.
وتَلاَشَى بِهِ الظلُّ شيئًا فشيئًا ...
فَلَمْ أستبِنْهُ
بَعْدَها لَمْ أجِد صَاحِبَيَّ
لَمْ يَعُدْ واحدٌ مِنهُمَا لي بشيء
-هَلْ تُريدُ قَليلاً مِن الصبر؟
-لاَ..
فَالجَنُوبيُّ يا سَيدي يَشْتَهِي أنْ يَكُونَ الذي لَمْ يَكُنهُ
يَشْتَهِي أن يُلاقِي اثنَتين:
الحقيقَةَ – والأَوْجُهَ الغائبَه[1].

يتمرد (أمل) من جديد ويخوض ويكسر كل شيء، ويحطم كل العلاقات والروابط التي لها علاقة ببعضها البعض، يرمز (أمل) للحياة في صورة المرأة وللبحر في صورة الحقيقة، يرى في ملوحة البحر طعم الحقيقة وعذوبة الحياة في المرأة الكاذبة، ويحاول (أمل) أن يرفض وأن يتجنب الاستسلام إلى كل الأطراف المذكورة، وتبقى صورة السيد: (يا سيدي) هنا ضميرا للشخصية الغائبة، شخصية السؤال أو السائل، وتتثاقل التساؤلات والأجوبة المختلفة التي تحاول أن تتوحد ببعضها البعض لتتفق، لكنها تتلاشى شيئا فشيئا

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 366، 367.

ولا يستبنها ولكن عقل الشاعر يبقى متوهجا، حيث يرفض أن يغيب أو يرضى بالصورة المألوفة التقليدية، دون أن يطرح السؤال ودون أن يجد إجابة عليه.

تبقى صورة المشاعر الجامدة الباردة، مرفوضة كليا ويتلاشى عنها الشاعر شيئا فشيئا فلا تستبنه، يتخير في نهاية القصيدة الشاعر، الاستسلام أو الصبر عنه ولكن (لا) تبقى تجسد الحيرة القائمة في لا شعوره ويتمنى الشاعر أن يكون الذي لم يكنه ويتمنى الشاعر مصيرا غير مصيره أو ظروفا غير ظروفه، وحقيقة مختلفة عن حقيقته فتغيب بذلك صورة الحقيقة وصورة الأوجه الغائبة، وتبقى صورة الجدال قائمة في البحث، لا عن الحقيقة، بل عن ماهية الحقيقة!، فيثير بذلك اضطرابات ثقافية احتواها عقل الشاعر واحتوته واستمرت تتصارع داخله دون الإفصاح عن الغالب فيها والمغلوب.

يعتبر مصطلح المتخيل أو (المخيال) من أكثر المصطلحات صعوبة في التعريف والتجديد على الصعيد المفهومي، فهو يحيل على مجالات واسعة، يتداخل فيها العقلاني واللاعقلاني، وتتشابك فيها الرموز والصور وتتقاطع فيها الاعتبارات الجسدية والنفسية بشكل وجد المتخصصون في العلوم الإنسانية والاجتماعية أنفسهم في وضعية معرفية لا تسمح لهم بتأطير هذا المفهوم ضمن المقولات العقلية الصارمة؛ هذا على المستوى العام، أما على صعيد الإبداع فإن المتخيل يترجم صوره وحكاياته من خلال ما يسمى بالتخيل، أي تلك الأساليب المختلفة التي تعتمدها الأجناس الإبداعية المتنوعة في التعبير عن صورها ومجازاتها وشخوصها وحكاياتها والتخيل بهذا المعنى هو خلق واقع أو انطباع واقع اعتمادا على صور وأشكال يمكن تعيينها لذلك فإن إبداعية عمل ما لا يتناولها بقدر ما يتعين البحث عن هذا المضمون أو القضية من خلال شكل وأسلوب التخيل الذي يسلكه ويعتمده المبدع.

والقصيدة هنا تستند إلى الصورة وإلى اللقطة، تفتح المتخيل من خلال عملية إدراك بصرية للكلمة أو للجملة المقروءة، وتنجلي جمالية الصورة الشعرية (السيميائية)، من خلال تقنية الحكي والتشكيل الحواري، لدرجة أن الأسلوب أحيانا يتماهى بشكل كلي تقريبا مع تقنية الوصف. والنص يقدم وصفا متواليا لشذرات في الواقع والصور، وفي نظام رؤيوي يمنح الدلالات المناسبة للقطاته ودلالة الصور واللقطات في القصيدة تأتي في النظرة العقلانية للمونتاج والتي لا تقتصر على اعتبار أن الدلالة تبرز نتيجة توالي لقطات أو متواليات وإضافة شذرات من الواقع بقدر ما تأتي من تكسير التوالي والتتابع فتتولد دلالة اللقطات من الصور المكونة للمتوالية حسب التنظيم البنيوي الذي ينسج القصيدة.

والشاعر (أمل دنقل) – كما المخرج السينمائي – يضطر إلى الاختيار أو التركيز على لحظات بعينها: (كانَ أبِي جَالسًا – تَتَدَلَّى يَدَايْ – رَفسَةٌ من فَرسَ – تركَتَ في جَبِيني شجًّا – أتـذكّر.. سَالَ دَمِي – أتذكّر.. مَاتَ أَبِي نَازفًا – أتذكّر.. هَذَا الطَرِيقَ إلى قبره – أتـذكّر.. أختي ذات الربيعين – لا أتـذكّر حتى الطريق إلى قَبرهَا المنطَمس – والعيُونُ التي تترَقرقُ بالطيبة – إلاَّ صَدَى اسْمِي – فيجتَمعُ الشملُ كُلّ صَبَاح

لكي نأتَنِسْ – كانَ يسكنُ قَلبِي وأسكُنُ غرفَتَهُ – خاضَ حربين – واستراحَ من الحَرب – عَادَ يَسْكُن.. ويَكسِبَ.. ويُدَخِّنَ.. ويجادلَ أصحَابَهُ حولَ أبخرة الشاي – وفي غرفة العملياتِ – فجأةً مَاتْ – كنتُ أجلسُ خارجَ مقهى قريب – كنتُ أقرأ نِصفَ الصحيفة – والنصف أخفي به وسخ المائدة – لَم أجِدْ غير عَينين لاَ تبصِرَان – وخَيطَ الدماء – وانحنَيت عليه أجسُّ يده – صَارَ نصفُ الصحيفة كل الغطاء وأنا.. في العَراءْ – حَفِظَ الحبُّ والأصدقاءُ تصاويرهُ.. وهو يضحَك وهو يفكر) ونلاحظ أن هذا التركيز البصري يجيء لدرجة ميل – المخرج السينمائي المقتدر – ميله الدائم إلى الإيجاز واقتراح شذرات أو مقاطع من عمل أدبي أو تاريخي كبير فالمخرج "جون جاك أونو" ركز بشكل لافت على ما يخدم سرده للتحقيق البوليسي في اقتباسه لرواية (اسم الوردة) للكاتب الإيطالي "امبرتو إيكو"، نفس الأمر ينطبق على طريقة اقتباس المخرج الألماني "شلوندروف" لرواية "مارسيل بروست"، (البحث عن الزمن الضائع)، التي حيرت كل كتاب السيناريو في العالم بسبب أسلوب كتابة مؤلفها الصعب في بناء شخوصه وكيفية تقديمهم في الزمن وبسبب صعوبة التمكن سينمائيا في بعض أنماط التخيل الروائي، يضطر السينمائي إلى استعمال صيغ إيحائية مختلفة، فالسينما لها قدرة لافتة على الاقتصاد في القول والإظهار وإبراز المواقف والانفعالات في إيقاع حاضر دائما وحتى وإن عولجت لحظة ماضية فإن استرسال اللقطات يبدو وكأنه مرهون بلحظة تلقيه وإدراكه، كذلك الحال في الفيلم الجزائري (رياح الأوراس) و(وقائع سنوات الجمر للمخرج السينمائي "محمد الأخضر حامينا"، فالأم في الفيلم الأول، قوة روحية هائلة استشهد زوجها وتم القبض على ابنها والزج به في أحد معاقل المعسكرات.. وتقرر، بلا تردد أن تعثر عليه.. وتنتقل من مكان لمكان؛ قرى ومدن صغيرة وصحاري.. وخلال رحلتها نتعرف على الجزائر؛ البشر والهموم والآمال.. وفي نهاية الفيلم، عبر أسلاك شائكة مكهربة، ترى الأم ابنها – أو شبيها له – ينظر من نافذة ضيقة.. وعندما تحاول اقتحام المكان، يصعقها التيار الكهربائي، استشهاد الأم يبدو كمرثية رقيقة، مفعمة بالتعاطف والتبجيل لكل الأمهات العربيات اللاتي دفعن الكثير من أجل الأبناء.. والوطن، إن الأبيض والأسود هنا ليسا مجرد لونين؟! إنهما عشرات الدرجات اللونية تستخدم كمعزوفات لحنية تخاطب العيون والقلوب والعقول، الأسود النابع من قلب الليل وراء الأسلاك الشائكة يداري جرائم الاستعمار ويداري قسوة حياة (الجنوبي).. والأبيض الناصع المضيء يؤجج الصراعات لتصل إلى نهايتها ونصل إلى مثال أخير حقق بجدارة فائقة قدرة على الإيحاء والرمز الكثير وهو فيلم (المومياء) للمخرج المصري "شادي عبد السلام" (1967)، فهو أقرب إلى قصيدة الشعر، أو قطعة الموسيقى، يوحي أكثر مما يصرح ويحتمل، بلا تعسف، أكثر من تفسير، وأكثر من معنى، ومن الصعب تلخيص (المومياء)، فالفيلم أكبر من أن يختصر في قصة "ونيس" (أحمد مرعي)، الذي يتمرد على قبيلته التي تعيش على بيع آثار الأجداد، فيبلغ مفتش الآثار القادم من العاصمة.. نعم (المومياء) يتضمن هذه الحكاية، لكن رؤيته المتعددة المستويات، تجري في شرايين الفيلم كله.. في إيقاعه المتأمل، المتمهل.. في الشجن الغريب المهيمن على مجمل الأبطال..

في الألوان الكابية التي يمتزج فيها الرجاء بالحزن، في ذلك الإحساس المراوغ، مع نهاية الفيلم، بأننا إما في مطلع الفجر أو مدخل الليل!. وهذا ما حدث في نص (الجنوبي) حيث التقسيم في تلقائيته العفوية جاء ترتيبا شديد الدقة والإحكام (صوره – وجه – وجه – وجه – وجه – مرآة) ويبدو لنا (أمل) عبر قصيدته، متمكنا من أدواته التي تعمد أن يفرشها أمامنا بجماليات محسوبة وبدقة هندسية تفرض نفسها في الأعماق الأولى. إن (الجنوبي) – هذا النص – مثل الدرة الأصيلة تشع ألوانها المتباينة من كل جانب.. ولا يمكن لمن يرى اللون البنفسجي أن يصادر الألوان الأخرى التي يراها كل منا.. حسب موقعه.

وإذا اختار (أمل) شخصيات مثل (يحي الطاهر عبد الله – محمود حسن إسماعيل- ابن نوح- صلاح الدين- عبد الرحمن الداخل [صقر قريش] – عثمان بن عفان)؛ فقد أسر بقلوب المتلقين والقراء إلى معراج الإمساك بنموذج مشتهر عبر كائن اجتمعت فيه الفرادة بكافة التجليات، فاستطاع بهذه الصور والصفات الاستثنائية أن يختزل في الآن نفسه عصرا تمور فيه الانعطافات الحادة التي تمتشق الذرى أو تلك التي تهوى إلى غياهب الهوان وإن الشعراء في استخدامهم لفكرة القناع كان القصد منها، "الوصول إلى غاية صميمة محضة في تشكيل رؤيتهم عن العالم والكون والتعبير، عما يعانون من محن اجتماعية من خلال تقديم البطل النموذجي الذي يرونه قادرا على صياغة الفعل الخلاق في قضية خلاصهم الشخصي الذي هو خلاص للعالم"[1] ولأن "الفردي وحده هو الذي يثير اهتمام الفن عندما يكون فيه شيء يعبر عن العالم فيعكسه"[2]. ونجد الشاعر "عبد الوهاب البياتي" يقول في كيفية استخدامه للقناع: "حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور، وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها وأن أعبر عن النهائي واللانهائي وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون"[3]، وقد استطاع بهذا الفنان العربي الذي فاته قطار التطور خلال عصور الانحطاط " أن يستعيد في القرن العشرين، قدرته على الخلق الأدبي، بنفس طاقات العصر،

---

(1) عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، (القناع، التوليف، الأصول) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 20.

(2) أوفيسا ينكوف.م / سمير نوفا.ز، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1975، ص 446.

(3) عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد 2، ط3، 1979، ص 409.

وبحيث يجد الناقد سهولة في أخذه باستاطيقيات المضمون"[1]، فقد هوجم الأدب والشعر في القرون الماضية على أساس أنه أثر عتيق عديم الجدوى ونتيجة "لنهضة العلم ولبيان ما يكشفه الشعر من حقيقة ومعرفة"[2].

والشاعر (أمل دنقل) يتسلل بشفافية إلى وجدان القارئ مع كم هائل من الصدق والرقة والمعاني الإنسانية الجميلة والحب والأمل والغيرة والإحباط في رموز مضيئة، من هنا على القارئ أن يحسن قراءة النص والشعر لأنها سبيل تذوقه فكان "من واجب القارئ أن يقرأ القصيدة الجميلة مرة بعد مرة محاولا استكشاف أغوارها وتمثل حال قائلها، والقصيدة الجيدة ذات قدرة غير محدودة على الحياة المتكررة كلمت أعيدت قراءتها"[3] والرمزية "مثل أي حفلة تنكرية أخرى، لا يمكن أن يتمتع برقصاتها وأن يفهم لغتها سوى نخبة مصطفاة والرمزية هي اللغة التي تفرض نفسها في مجتمع لا يجرؤ بعد على التعامل مع الحقائق بعريها الثوري"[4]، ويبقى دور اللغة الهام في التوصيل يتضح من اعتماد اللغة على "رموز وشفرات قد تكون مشحونة بمعنى واحد محدد أو بمعاني احتمالية متعددة"[5].

وتتبدى – أيضا – مهارات الشاعر (أمل)، التناصية، في إقامة علاقة مع نصوص أخرى من التراث لخلق معادل لبعض الأفكار، الفكرية والشعورية "والارتباط بالتراث خلق وإضافة؛ إنه ارتباط التقابل والتوازي والتضاد"[6]. هكذا يصبح العمل الشعري الدنقلي، تتقاطع فيه مهارات متنوعة وحساسيات مختلفة وأشكال تخيل متعددة، وراء كل ذلك عين وعقل وذاتية الشاعر الذي يوجه القراء في مشروعه بناء على نظرته وإدراكه الخاص ونمط تعامله مع الظاهرة الشعرية، بحرية وعدل واسعين لتفجير عناصر تخيله وإبراز ذاتيته فللتخييل دور لا متحدد في خلق الألغاز وقيمة العمل الإبداعي تتمثل في بين ما تتمثل به في التستر على الألغاز والمعاني.

---

(1) أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص 117.

(2) جيروم ستولنسيتز، النقد الفني (دراسة جمالية و فلسفية)، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 457.

(3) صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ص 121.

(4) جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص 99.

(5) محمد عبد المنعم خفاجي / محمد السعدي فرهود / عبد العزيز شرف، الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، لبنان، ط1، 1992، ص 17.

(6) نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 18.

وهكذا نلاحظ أن الشعراء المعاصرين أقبلوا على ممارسة القضايا الاجتماعية، والسياسة العامة "يعرضون ويتمثلون واقع شعوبهم من خلال التجربة الذاتية، ويمارسون معركة المصير، وقد ركن الكثير منهم إلى صياغة بعيدة عن صياغة السلف، اجتهادا منهم في أن مضمونا جديدا يقضي بأحداث شكل جديد"[1].

من الواضح أن النصوص الشعرية التشكيلية تشبه صانعها فهي تشبه الشاعر، في مشتبهات غير متشابهة ولو تقاربت فيما بينها فإن نكهات خاصة لكل عمل يجعله في عقد منظوم خلال معرض غفير المفردات والصور والإيقاعات يكون مناخه الفني وحدة متناغمة متعضية في تعدد مشهدياتها وكأن الشاعر (أمل) حاضر في كل عمل وكل نص، وكأنه متوحد في الأعمال جميعها بسيمائه ووشمه وتجاسده، وتواقعه معها، وهو يحتاج في كل عمل اختلاجة تتوالى وتتضاغف في أعمال أخرى، لكنها لا تكون نفسها في أي عمل من الأعمال، بل تختلف، تزداد، أو تتناقص في متونها ورمزيتها السوداء، وقد تمد وتجزر وقد تنبسط وتنجمع وقد تصطلي وتصطلم في بعض النصوص والأعمال، هذا ما يجعل الدوي عميقا، عميما، وقويا في الديوان (أوراق الغرفة 8) وما يجعل تداعياته وترجيعاته بعيدة وعميقة في الزمان ومن خلال الأحافير والمستحاثات وكأنه (أركيولوجي)[*] تخييلي يجمع الأزمنة والعناصر في أعماله البصرية اللافتة.

---

(1) منجي الشملي، الفكر و الأدب في ضوء التنظير و النقد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 146.

(*) أركيولوجي: هو العالم المتخصص في معرفة القديم من تاريخ الحضارة الإنسانية.

أركيولوجيا: مصطلح إغريقي الأصل و معناه معرفة القديم أو علم الوثائق القديمة.

- بلحسن البليش / علي بن هادية / الجيلاني بن الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي، مدرسي ألفبائي)، تقديم: محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991، ص 1368.

خاتمة

أمل دنقل شاعر وفنان تشكيلي مبدع وحيوي متقد ومستغرق في الفن حتى الثمالة وهو في حركية الإبداع والإيقاع والموسيقى، في حمحمة الخيول وتموج البحار ورقرقة الينابيع وشفافية الهواء وكثافة الروح الزرقاء، ورشة فنية بأكملها، ومؤسس الحروفية العربية والمحاصر بالذهب المعتق حتى نخاع عظامه والمحاط بأقواس قزح الألوان المختلفة والأصوات المتعددة، بالرقص والدراويش والدوران واللولبية والمولوية والتلاشي في الأبعاد وفضاءات التشكيل المستمر والمتواصل حتى الحلم والإشراق وغيبوبة الغياب في حضور فيضي عارم، وبحران ورائي لا نهائي أيضا.

ونصه التشكيلي لا يقال في اللغة فقط، فالتصورات أقوى وحرائقه الفكرية المظطرمة المصطرخة لا تهدأ ولا تكن ولا تستكين،معبأة دائما بجمار الألوان ومجروحة بالنور الذي يشرق من أعماقه متزاوجة مع ضياءات الخارج، وحده الإنساني والروحي، غاية (أمل)، في هذا الفن.إنه مختبر فني شاسع الأصداء وجسد متوتر، متوفز وروحه ثملة سكرى،بالوجد والجوى و هو في المتحول والمختلف دائما لا يبدأ من بدء ولا ينتهي إلى نهاية، إنه في الصيرورة الجمالية الممتعة وفي الرؤى الفلسفية الفكرية يغتبق خمرة الايمان وينهل من ماء الخلود، وهو في هذا المناخ الغرائبي المدهش الرائع، شاعر يسكنه هم قومه لذلك فإنه لايمكن بأي حال من الأحوال إلا أن يرتبط برصيد قومه الحضاري وبتحولاتهم في الحاضر والماضي،وإن ارتباطه بقومه وتاريخهم جعل نصوصه التشكيلية الهندسية يمكن تحميلها بيئات ومناخات وقراءات مختلفة في مثاقفة تشكيلية بديعية مع التراث وتناصية شفيفة سميكة مع نصوص يستحضرها هو من ذاكرته،لكن الاهتمام بماضي قومه وحاضر مجتمعه،جعل العلاقة متجددة أكثر عن طريق الرمز في أسس جمالية إشارية سيميائية تنعكس على أسلوب النص ومعماريته.

وأمل دنقل نجد في شعره النسيج القصصي الدرامي وإن تميز بغلبة النص الدرامي الحاد،الذي يجعل من الخط الأفقي القصصي تقطيعات ووثبات وانتقالات مفاجئة في المكان والزمان والدلالة، كما يتسم شعره كذلك ببروز الفكر الذي يندمج في عملية بناء القصيدة على أنه يتخذ أحيانا أخرى شكل عملية استدلالية أو قياسية تجريبية، بل تقريرية، تفجر روح الادانة والشك والتعصب والغضب والتساؤلات الحادة،والإصرار المتمرد الثائر، دون أن يفقد شعره توتره الدرامي وغنائيته. ونستشعر أيضا الطابع الحكائي القصصي الحواري، التواصل الأفقي لبناء الصورة السيميائية البارزة المجسدة،لا تسقط في فراغات أو انتقالات مفاجئة،بل تتحرك حركة تكاد منطقية الخطوات في تشكيل بنية القصيدة دون أن تسقط في تجريد أو شكلية؛ النص عنده ملأ متماسك متصل وجدانيا ودلاليا ونغميا، بل لعل إيقاع شعره أن يكون عنصرا أساسيا من عناصره الدلالية على أننا نحس إحساسا شبه لمسي بأشياء العالم، لاأقول معطياته،وإنما

أشياءه،ملموساته إنه شعر الواقع المباشر الحي، متجسدا متشكلا، مصاغا في واقع الشعر، إنه شعر لا يستنسخ الواقع وإنما يكتشف فيه شعريته وواقع الإشاري المباشر هو واقعنا العربي، همومنا وجراح حياتنا اليومية، مفاخرنا وأمجاد تراثنا إلا انه في شعره وبشعره يرتفع إلى رمز إنساني روحي شامل، وإن لم يفقد خصوصيته الحارة، ذلك أنه في أعماقه و في أعماق شعره بقايا الحزن الجنوبي الريفي الرومنطيقي..مازال الضياع بين القرية التي غابت ولم تغب والمدينة التي تغيب و تغرب، حلما فروسيا من أجل الحرية والحق والجمال والسعادة وإنسانية الإنسان ولكنه حلم –على فروسيته- حزين حزين، الشاعر مخضب بالنبوءة، بالرؤيا، بالتفرد والوحدة، هكذا يعبر لنا الشاعر (أمل) عن ماهيات مجهولة غامضة، وهكذا حلم الشاعر ممزوج بالأسى مشرب بالموت في نسج قصصي يقاطعه ويتعامد عليه نبض درامي حاد وغنائية عالية.

وأمل دنقل شاعر له ما يميزه عن أغلب الشعراء المحدثين فهو يكتب بلغة أقرب إلى النثر العادي، على أنه يتمكن بها من رسم صورة حسية بارزة ناتئة في خشونة قاسية وهو يوظفهما في اقتدار عن تهكميته الحادة وسخريته الشديدة المرارة والتي تجعل منه نسيجا متفردا؛ فالشعر عنده ليس مجموعة من المواد الكيمياوية إذا وضعت بعضها مع بعض صنعت قصيدة؛ فالإحساس بأنه في حضرة الشعر يأتي عن طريق الوجدان أولا وليس عن طريق العقل، الشعر عنده فن وصناعة في الوقت نفسه. والشاعر أمل دنقل في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة، مطالب بدورين، دور فني أن يكون شاعرا، ودور وطني، أن يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية وليس عن طريق الصراخ والصياح،وإنما عن طريق كشف تراث الأمة وإيقاظ إحساسها بالانتماء وتعميق أواصر الوحدة، بين أقطارها، إن على الشعر أن يؤدي دور الشعر والفكر أيضا، وأن يستنهض كل الذين يرون مهمة الشاعر مثالية: أن يكتب الشعر فقط، إنها نظرة قاصرة، فالشاعر لكي يكتب الشعر وليكون شاعرا حرا، يجب أن يكتب انعكاسات وجدانه الحقيقية ولا يمكن لإنسان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها وظروف التداخل المعرفي التي لدينا أن يكتفي بمجرد الإحساس بالجمال المطلق لابد أن يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذي يراه والذي يعيشه وليس أن يعيش في واقع آخر يستعيره ثم يلبسه ثوبا شعريا عربيا.

وفي الحقيقة، لاتنتهي قائمة اضطرابات (أمل دنقل) في ديوان أوراق الغرفة 8 –وفي كل دواوينه أيضا- وعذاباته النفسية والروحية، إن أمل حاول بجهد إرادي خارق أن يتحرر من اضطراباته النفسية العميقة بتجسيدها في رؤى وشخصيات ومواقف وأحداث وصراعات، يخرج بعدها إلى العالم الفسيح، عالم الواقع الحاد والحقيقة الصعبة، وصراع الانسان الدائم، كي يقهر الجوانب القابلة للشفاء وتلك المستعصية على الشفاء في وجوده الانساني، لكن امل لم يكن راصدا للواقع السياسي الاجتماعي وتحولاتهما، لديه مرارته، إحباطاته الشخصية الخاصة، فهو يسقطها على الشاشة الوحيدة التي قُدر لوعيه أن ينفتح عليها دون أن يتجاوزها. وليست الغاية من الحياة أن نعيشها كيفما اتفق محكومين باعتقادات "لا أدرية"، لاصلة فيها بين

السبب والمسبب وبين المقدمة والنتيجة، إن حياة كهذه –والتي عاشها أمل– نتحول فيها إلى ضائعين في متاهة مظلمة دون خريطة وبوصلة، وتتحول كل جهودنا للتقدم إلى عبث ثوري عقيم،وسنبقى ندور وندور في نفس المكان، حتى تداهمنا الشيخوخة أو يهلكنا العياء والمرض، ذلك أننا كنا نعيش في واقع نجهله ونتعامل مع معطيات لا نعرف قوانينها، ببساطة أكثر، إننا أردنا أن نخوض غمار الحياة دون أن نفقه أسرارها ونطلع على الزاد الذي تتطلبه رحلة كتلك، وذلك هو غياب فقه الحياة.

إن التيه الذي افترضنا وقوعنا فيه نتيجة افتقادنا للدليل والبوصلة قرينة قوية على تلازم الضياع أو الموت بجهل قوانين الواقع وأدوات الحياة، إذن فإن إدراك الحياة هذه القوانين وامتلاك تلك الأدوات يلازمه منطقيا التحكم في دواليب الواقع بل والتفوق في ميادين الحياة، والأدوات التي لا مفر من امتلاكها بل واستيعابها في وجداننا حتى نصير طبعا نسير على هداه، أراها متمثلة-أولا- في فهم حرية الإنسان، وفي تراثنا فإن هذه القضية أوجدتها السياسة قديما حين قالت بالجبرية لتحقيق أغراض ظرفية، لكنها مالبثت أن تحولت إلى قضية عقيدية فرقت الأمة فرقا وأحزابا فهذا قدري وهذا جبري وهكذا...

ومن المفيد هنا أن نورد ما انتهى إليه أحد العقلاء حول حرية الإنسان، يقول سيد قطب: "والاسلام يثبت للمشيئة الإلهية الطلاقة، وفي الوقت ذاته يثبت للمشيئة الإنسانية الايجابية ويجعل للإنسان الدور الأول في خلافته وهو دور ضخم، يعطي الانسان دورا ممتازا نظام الكون كله ....". من هذه المقولة نخلص إلى ما بين حرية الإنسان وجبريته من علاقة في نطاق الأهداف الكبرى التي خلق لأجلها وهو ما يجعلنا نقتنع أن ما بين الحرية والجبرية والغائية، هي علاقات ارتباط وانسجام وليست علاقة تناقض وتضاد، إن فقه الحياة يقتضي قبل كل شيء أن يتحقق الإنسان من ثقل هذا الثلاثي الجدلي الذي هو الجبرية والحرية والغائية. فإذا ما تم له ذلك فإنه يشعر أنه موجود لأجل غرض هام هو عمارة الأرض وما عليه سوى السعي نحو تلك الغاية في ركب الحرية التي آمن بامتلاكها ولم يعد الجبر يتراءى له إلا كما تتراءى له بقية الغيوب. ومادام غرضه هو العمارة والعمل داخل إطار الحرية التي يملكها، فبوسعه أن يستعمل كل الوسائل المشروعة لبلوغ هدفه دون الوقوع في تقديرات خاطئة.

إن حسن استثمار الفرص، هو أحد الأدوات المتاحة،لأن فرصة واحدة قد توصل إلى أهداف كبرى لو أحسن استغلالها، كما أن ضياع فرصة قد يعني عدم الوصول إلى الهدف أبدا، ولولا أن الصحابي نعيم بن مسعود استغل علاقته باليهود وبالعرب استغلالا حسنا لربما آلت غزوة الأحزاب إلى كارثة، ولولا أن اليهودي عبد الله بن سبأ استغل سماحة الإسلام لربما لم نسمع عن الصهيونية أو عن إسرائيل إطلاقا. وإلى جانب استغلال الفرص فإن حسن استثمار الطاقات وعدم تبديدها هو أحد مظاهر فقه الحياة على المستوى الشخصي فكل إنسان خلق فريدا، متميزا عن الناس أجمعين؛ فريد في بصماته وملامحه وسماته النفسية والذهنية وهواياته وطاقاته، أي أنه متميز عن كل شيء في العالم وبكل المقاييس، فما عليه إذن سوى

أن يكون هو بكل عيوبه ومزاياه،ومن الغباء أن يترك طاقاته دون استغلال أو أن يستغله بكيفية سيئة،فمن الضروري أن يعرف الفرد حدود طاقته بدقة،وبناء على تلك المعرفة يتصرف، وإلى هذا يشير الشيخ محمد الغزالي: "كل إنسان أتاه الله رأسمال، ففي حدود رأسمالك تحرك". ولنتصور لو أننا أوقفنا "أرلوند توينبي" على حلبة الملاكمة لينازل خصما عالميا، وأجلسنا "مايك تايزون" حول مائدة مستديرة لنحاوره في الحضارة والمستقبليات. لا شك أن المشهد الأول سيكون مأساة والمشهد الثاني ملهاة، من أجل هذا كان إلزاميا على العاقل أن يصرف جهوده في مواضيعه بل ويختار لها من هذه المواضيع أمثالها. إن على الفرد أن تكون أعماله انتقائية هادفة ليس فيها للصادفات نصيب.. فرجل كابن خلدون لو قدر لجميع أعماله أن تكون في مستوى(المقدمة)، لكان الرجل الأول على مستوى الفكر الإنساني ولكنه صرف معظم جهوده في أعمال أخرى، ككتابة التاريخ- على أهميته-ومع ذلك لم يضف فيه جديدا-على المستوى الإبداعي- إلا ما كتبه الطبري قبله بقرون.

وعندما يخرج الأفراد من مرحلة العشوائية في تفكيرهم وسلوكهم إلى أفق جديد، تسوسهم الحسابات وتحكمهم القوانين فإنهم يجدون أنفسهم داخل كيان أرحب وميدان أوسع ذلكم هو المجتمع، وهو أدعى إلى أن يساس و يحكم بحسابات أدق وقوانين أعمق، إن هذا الكائن الكبير مطلوب منه أن يوجد ذلك التناغم والتكامل بين أفراده، بعبارة أخرى يتعين على الأفراد، أن يتعاطوا فقه الحياة بوسائل أرقى ومفاهيم أشمل، فالتعامل الآن خرج من ذواتهم ويقتضي أن يكون مع الآخر. والخطأ منذ الآن سيكون مكلفا باهظا، وبالتالي فهو ممنوع ولتفادي أي انزلاق في هذه المرحلة الدقيقة ينبغي فقه طبيعة العلاقات التي تربط الأفراد فيما بينهم ومراعاة مكونات وخصوصيات هذه العلاقات الناشئة من جراء احتكاكهم ببعضهم، ببعض. فلا بد إذن من إيجاد نظريات مرجعية ثابتة تكون قادرة على مسايرة هذا النمو المطرد للعلاقات الاجتماعية وصمام الأمان الضامن لعدم حدوث أي خلل يوقف ذلك النمو، والواقع أن علم النفس الاجتماعي نظرا للمرونة التي يوجدها بين الفرد ومجتمعه بدراسته لعوامل تكون الاتجاهات في المجتمع و التي تعد بحق ضالتنا المنشودة. يحدد علم النفس الاجتماعي هذه العوامل في العوامل الوظيفية للفرد ويعني بها سمات الشخصية والنمط العام لها. ومادام الفرد (فقيه حياة) فإن هذا العامل يصبح ضامنا لنصف النجاح في البنيان الاجتماعي خصوصا إذا علمنا أن العامل الثاني والأخير المعني بتكوينات الاتجاهات هو العمل الثقافي بما فيه من أبعاد وثيقة الصلة بالدين والمعتقد والعادات والتقاليد والقيم. من هذا العامل نخلص إلى أن الفرد الفقيه إذا أحسن التحرك مع الآخرين في محيطه دون أن يخدش الجدار الثقافي للمجتمع فإنه يضمن النصف الثاني من النجاح.

ختاما نرى من الواجب أن نذكر أن الحياة ليست لغزا مقفلا، وليست قدرا مبرما –كما خيل لأمل وغيره من الشعراء المعاصرين المعارضين – وإنما هي مقدمات ونتائج هي أسباب ومـسببات، هـي مفـردات بسيطة، لو أحسن الانسان التعامل معها، لحولها إلى معادلة بدون مجاهيل.

مكتبة البحث

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أ

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1988

2- ابن رشد، فصل المقال، درا الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1978

3- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 4، 1402 هـ 1982

4- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، مج1 (أ، ب)، ط1، 1992

5- أبو العلاء المعري، اللزوميات، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 1.

6- أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الاعراب، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، جزء 1، 1985

7- أبو القاسم الشابي، الديوان، دراسة وتقديم: عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972

8- أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تقديم: الشيخ حسن تميم، مراجعة: الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء علوم الدين، بيروت، لبنان ط2، 1986

9- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 2، صفر / ربيع الأول 1398 هـ فبراير (شباط) 1978

10- أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، مصر 1995

11- أحمد أمين، النقد الأدبي، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 1992

12- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996

13- أحمد بهجت، أنبياء الله دار الشروق، بيروت، لبنان، ط7، 1980

14- أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت مجلد 1، 1986

15- أحمد شوقي، مجنون ليلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1983

16- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1980

17- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998

18- أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 111، مارس 1987
19- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984
20- أحمد محمد معتوق، الحصيلة اللغوية (أهميتها - مصادرها - وسائل تنميتها)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 212، ربيع الأول 1417 هـ / أغسطس، آب 1996
21- أحمد المديني، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985
22- أحمد مطر، لافتات 5، لندن، ط1، 1995
23- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993
24- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، جزء 3، 1983
25- أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978
26- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1985
27- أدونيس (علي أحمد سعيد)، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989
28- أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983
29- أدونيس (علي أحمد سعيد)، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1، 1993
30- أدونيس (علي أحمد سعيد)، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1، 1993
31- أدونيس (علي أحمد سعيد)، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993
32- الأزهر زناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993
33- أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، مراجعة: عبد الله الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979
34- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988
35- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، مجلد 3.
36- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1985
37- آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995

38- أمية حمدان، الرمزية والرومنتيكية في الشعر اللبناني، دار المرشد للنشر، العراق، 1981
39- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، دار الجيل للطباعة، مصر، 1975
40- أنور الرفاعي، الاسلام في حضارته ونظمه، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1982
41- إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان.
42- إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج 5، ط1، 1980
43- إيليا الحاوي، نزار قباني (شاعر قضية والتزام)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج 2، ط3، 1981

ب

44- باسمة كيال، أصل الإنسان وسر الوجود (فلسفة الروح)، منشورات مكتبة ودار الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1982
45- بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مجلد 1، 1971
46- بلحسن البليش / علي بن هادية / الجيلاني بن الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي، مدرسي ألفبائي)، تقديم: محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991

ث

47- ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي (قديمه وحديثه)، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1964

ج

48- جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث (الأصول الطبقية والتاريخية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1976
49- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1984
50- جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1980

ح

51- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998
52- حسن بوساحة، الوجيز في مدارس الفنون التشكيلية، مطابع قالمة، الجزائر، 1991
53- حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985

خ

54- خالدة سعيد، حركية الإبداع، (دراسات في الأدب العربي)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979

55- خالد محمد خالد، خلفاء الرسول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1974

د

56- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر، للطباعة والنشر، 1972

57- دريد يحي الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، دار الذاكرة، حمص، سوريا، ط1، 1990

58- دليلة مرسلي (وآخرون)، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985

ر

59- رجاء عيد، لغة الشعر، (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1985

60- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994

ز

61- زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان.

س

62- ساسين عساف، الصورة الشعرية (وجهات نظر غربية وعربية)، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، ط2، 1985

63- سامي اليوسف سامي، الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1980

64- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص / السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1989

65- سماء منير (مع مجموعة من كتاب العربي)، التعبير بالألوان (آفاق من الفن التشكيلي)، تقديم: سليمان العسكري، سلسلة كتاب العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 39، يناير، 2000

66- سمير علي سمير الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق 1990

67- سهيل أيوب، علي محمود طه (دراسة وشعر)، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1962

68- السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة) دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبده غريب)، القاهرة، مصر، 1998
69- سيد البحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990
70- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988

71- السيد الجميلي، صحابة النبي (صلى الله عليه وسلم) / السابقون الأولون من المهاجرين والأنصار، دار التراث الإسلامي للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر.
72- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1995
73- سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة، دار الشروق، بيروت، لبنان.
74- سيد قطب، النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط4، 1980
75- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985

ش

76- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 267، ذو الحجة 1421 هـ/ مارس 2001
77- شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 109، يناير 1987
78- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988
79- شكري محمد عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، مطابع أنترناشيونال برس، مصر، 1988
80- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط3، 1996
81- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985
82- شوقي عبد الحكيم / موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982

ص

83- صبري حافظ، استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985
84- صدوق نور الدين، عبد الله العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994

85- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، 1988
86- صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان.
87- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995
88- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988.
89- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 164، أغسطس 1992
90- صلاح فضل، شفرات النص، (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999
91- صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)،منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1985
92- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985

ط

93- طه ندا، الأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية،مصر.
94- الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال، أعمال ملتقى (السيميائية والنص الأدبي)، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، عنابة، 1995

ع

95- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983
96- عباس محمود العقاد، العبقريات الإسلامية (المجموعة الكاملة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، جزء 1، مجلد 1، ط1، 1974
97- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980
98- عبد الحميد حسين، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1964
99- عبد الدايم الشوا، في الأدب المقارن (دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي و الإنجليزي)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983
100- عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان.
101- عبد الرزاق حسين، في النص الجاهلي (قراءة تحليلية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، الأحساء، المملكة العربية السعودية، ط1، 1998
102- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984

103- عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، (القناع، التوليف، الأصـول) المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995
104- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982
105- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، (من البنيوية إلى التفكيـك)، سلـسلة عـالم المعرفـة، المجلـس الـوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 232، ذو الحجة 1418 هـ/ إبريل 1998
106- عبد العزيز الرفاعي، توثيق الارتباط بالتراث العربي، المكتبـة الـصغيرة، الريـاض، الـسعودية، ط4، 1993
107- عبد العزيز الدسوقي، محمود حسن إسماعيـل (مـدخل إلى عالمـه الـشعري)، سلـسلة: كتابـك، دار المعارف،القاهرة، مصر، 1978
108- عبد العزيز المقالح، أزمـة القـصيدة العربيـة (مـشروع تـساؤل)، دار الآداب، بـيروت، لبنـان، ط1، 1985
109- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا و التشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981
110- عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحيـاة، الـدار العربيـة للعلـوم، بـيروت، لبنـان، ط1، 1995
111- عبد الفتـاح كيليطـو، الأدب والغرابـة (دراسـات بنيويـة في الأدب العربـي)، دار الطليعـة للطباعـة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997
112- عبد القادر أبو شريفة / حسين لافي القزق، مدخل إلى تحليـل الـنص الأدبـي، دار الكتـب، الأردن، ط1، 1993
113- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتـاب العـرب، دمـشق، سوريا، 1992
114- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993
115- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربيـة للطباعـة والنـشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981
116- عبد الله أنيس الطباع، القطوف اليانعة من ثمار جنة الأنـدلس الإسـلامي الدانيـة، دار ابـن زيـدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986
117- عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلـف، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيـضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1999
118- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنـصوص شـعرية معاصـرة)، دار الطليعـة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987

119- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993

120- عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993

121- عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994

122- عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج2، ط3، 1979

123- عبلة الرويني، الجنوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992

124- عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1986

125- عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985

126- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، ط 8، القاهرة، مصر، 1983

127- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، لبنان.

128- عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1978

129- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة بيروت، لبنان، ط3، 1981

130- عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985

131- عصام كمال السيوفي، الانفعالية والابلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986

132- علي البطل، الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري، دارسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982

133- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990

134- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، وزارة الإعلام، بغداد العراق، 1975

135- علي عبد المعطي أحمد، فلسفة الفن (رؤية جديدة)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985

136- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 1978

137- علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1978

138- علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1998

139- علي فكري، أحسن القصص (من قصص الأنبياء)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، جزء2، ط8، 1981

140- عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1983

141- عمر أزراج، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984

142- عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991

143- عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، (تراجم مصنفي الكتب العربية)، مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1993

144- عمر مهيبل، البنيوية التكوينية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات، الجامعية، الجزائر، ط2، 1993

ف

145- فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994

146- فاطمة الزهراء، العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، مصر.

147- فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1990

148- فتحية محمود الباتع، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1987

149- فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل (دراسات في السرد الروائي والقصصي)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991

ق

150- قسطنطين زريق، نحن والمستقبل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1977

ك

151- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981

152- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987

153- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1982
154- كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978

ل

155- لويس عوض، ثقافتنا بين مفترق الطرق، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1983م
156- مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدا رالبيضاء، المغرب، ط1، 1987
157- محسن محمد عطية، غاية الفن (دراسة فلسفية نقدية)، دار المعارف، لبنان، ط1، 1991
158- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1971
159- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1986
160- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981
161- محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، مصر، مجلد2.
162- محمد عبد المنعم خفاجي / محمد السعدي فرهود / عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، لبنان، ط1، 1992
163- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، 1964
164- محمد علي الكردي، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1992
165- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985
166- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
167- محمد فؤاد إبراهيم (وآخرون)، موسوعة المعرفة، مؤسسة خليفة للطباعة، بيروت، لبنان، شركة تراد كسيم السويسرية، جنيف، مجلد 13، 1984
168- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي، سراس للنشر، تونس، ط1985،1.
169- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية والاطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1992
170- محمد مصطفى هدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1994
171- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1992

172- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1990
173- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، (مفاتيح)، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992
174- محمود بسيوني، تربية الذوق الجمالي، دار المعارف، مصر، ط1، 1986
175- محمود حسن إسماعيل، صوت من الله، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1980
176- محمود حسن إسماعيل، نهر الحقيقة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1972
177- محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998
178- محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997
179- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1996
180- محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978
181- مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 196، ذو القعدة 1415 هـ/ نيسان 1995
182- مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري (دراسة تحليلية بلاغية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985
183- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.
184- مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.
185- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشاعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1987
186- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، (في الشعر خاصة)، دار المعارف، مصر ط4، 1981
187- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.
188- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983
189- معروف الرصافي، الديوان، دار العودة، بيروت،لبنان، مجلد 1، 1983
190- مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1981

191- مكرم شاكر اسكندر، أدباء منتحرون، (دراسة نفسية)، دار الراتب الجامعية، (سوفنير)، بيروت، لبنان، 1992

192- منجي الشملي، الفكر والأدب في ضوء التنظير و النقد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985

193- منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1998

ن

194- ناديا ظافر شعبان، مختارات من لوركا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981

195- نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، مجلد 2، 1979

196- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981

197- نازك الملائكة، محاضرات في شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، مصر، 1964

198- نايف خرما / علي حجاج، اللغات الأجنبية (تعليمها و تعلمها)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 126، شوال 1408 هـ/ يونيو (حزيران) 1988

199- نبيل أيوب، البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة (نظريات جمالية و نقدية، نصوص حديثة)، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ط1، 1992

200- نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983

201- نبيل فرج، البياتي في مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1988

202- نجيب محفوظ، همس الجنون، دار مصر للطباعة، مصر، ط 8، 1973

203- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1980

204- نقولا سعادة، قضايا أدبية، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، 1984

205- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج 2، ط1، 1997

و

206- 206. وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 207، شوال 1416 هـ/ مارس 1996

ي

207- يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة تحليلية فنية)، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987

208- يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1979

209- يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987

210- يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999

211- يوسف إدريس، المؤلفات الكاملة (حادثة شرف، آخر الدنيا، لغة الآي الآي)، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1971

212- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1991

213- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982

المراجع المترجمة:

أ

214- أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوشي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت، لبنان، 1963

215- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهبئة المصرية العامة للكتاب، 1971

216- ألان كاسبير، التذوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989

217- ألبرت شفيتسر، فلسفة الحضارة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1980

218- اكسندر إليوت، آفاق الفن، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979

219- ألكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص، ترجمة: غسان عبد الحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 144، كانون الأول / ديسمبر 1989

220- إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1996

221- أوفيساينكوف. م / سمير نوفا. ز، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1975

ب

222- برديائيف نيكولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل، بغداد، العراق، ط1، 1988

223- بنيلوبي مري، العبقرية (تاريخ الفكرة)، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 208، أبريل 1996

224- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990

225- بيير جيرو، علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1988

ت

226- تزفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987

227- تزفتان تودوروف، (و آخرون) في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986

228- تزفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986

229- تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، سبتمبر، 1991

ج

230- جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970

231- جان برنيس، المخيلة، ترجمة: خليل الجر، المنشورات العربية، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، المنشورات الجامعية الفرنسية، فرنسا، سلسلة (ماذا أعرف؟)، (Que sais-je)، ط1، 1984

232- جان بلامان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1996

233- 233. جان فونتان، الموت والإنبعاث عند توفيق الحكيم، ترجمة: محمد قوبعة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984
234- 234. جماعة من الأساتذة السوفيات، موجز تاريخ الفلسفة، ترجمة وتقديم: توفيق سلوم، دار الفارابي، بريوت، لبنان، ط1، 1989
235- جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ط1، 1981
236- جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 206، رمضان 1416 هـ / شباط1996
237- جيروم ستولنسيتز، النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981

خ

238- خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أحمد، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1992

د

239- دولف رايسر، بين الفن والعلم، ترجمة: سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1986
240- ديلبريس سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة: عناد غزوان / جعفر خليلي، دار الحرية، بغداد، العراق، 1981

ر

241- رايموند ويليامز، طرائق الحداثة (ضد المتوائمين الجدد)، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 246، صفر 1420 هـ / يونيو 1999
242- روبرت ب. كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر (سير وسير ذاتية)، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، الشركة المتحدة للتوزيع والمعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، لبنان، ط1، 1996
243- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ط1، 1992

244- روبرت شولز، سيمياء النص الشعري (اللغة والخطاب الأدبي)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993
245- 245. رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مراكش، المغرب، ط1، 1993
246- رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994
247- رو للو ماي، شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992
248- رينييه، ويليك / أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981
249- رينييه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 110، فبراير 1987

س

250- ساري كوفمان، طفولة الفن، ترجمة: وجيه سعد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، ط1، 1989
251- ستانلي هايمن، النقد الأدبي و مدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس / محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، جزء 1 و 2 ، ط1، 1981
252- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1975

غ

253- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984
254- غينادي بوسييلوف، الجمالي والفني، ترجمة: عدنان جاموس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1991

ك

255- كولن سي كامبل (وآخرون)، الرمز والأسطورة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
256- كوليجوود، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1970

ل

257- لو دوكا، تقنية السينما، ترجمة: فايزكم نقش، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، لبنان، ط1، 1972

258- لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1984

م

259- مالك بن نبي، تأملات في المجتمع العربي، دار الفكر، دمشق سوريا، 1985

260- مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة: عمر كامل مسقاوي / عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط4، 1987

261- مالك بن نبي، في مهب المعركة (إرهاصات الثورة)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1981

262- مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر، الجزائر، ط2، 1984

263- مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1988

264- مالك بن نبي، ميلاد مجتمع (شبكة العلاقات الاجتماعية)، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1985

265- مايكل.هـ. ليفينسن، أصول أدب الحداثة، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1992

266- ميويك، د.س، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط2، 1987

و

267- والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981

268- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، العراق، 1987

هـ

269- هيجل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978

المجلات والدوريات:

أ

270- إبراهيم بادي، دلالة العنوان وأبعاده في "موتة الرجل الأخير"، مجلة المدى، سوريا، عدد 6، شتاء 1999

271- أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، مجلة الفيصل، الرياض، السعودية، عدد 286 ،السنة 24، ربيع الآخر 1421 هـ / يوليو، أغسطس 2000

272- أحمد طه، قراءة النهاية في أوراق الغرفة رقم 8، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 10، أكتوبر، 1983

273- أحمد محمود بدر، تفسير التاريخ (من الفترة الكلاسيكية إلى الفترة المعاصرة)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 04، مجلد 29، أبريل، يونيو 2001

274- آدم سلامة، أوراق من الطفولة و الصبا، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، ع 10، أكتوبر 1983

275- أمل دنقل، قالت امرأة في المدينة (شعر)، مجلة الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، عدد 05، 1977

276- أمل دنقل، ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 04، مجلد 01، يوليو 1981

ج

277- جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 04، ج 2، مجلد 4، 1982 278. جريدة تشرين، دمشق، سوريا، عدد 2556، 23 أيار 1983

278- جهاد فاضل، أزمة حرية.. و ليست أزمة شعر (حوار مع الشاعر أمل دنقل)، مجلة آفاق عربية، العراق، عدد 3، السنة السابعة، 1981

ح

279- حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الحديثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 2، مجلد 15، 1996

ر

280- رولان بارت، نظرية النص،ترجمة: منجي الشملي / عبد الله صولة / محمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، عدد 27، 1988

س

281- سامي علي، ملاحظات على أعمال إدوار الخراط، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 02، مجلد 15، 1996

282- سعاد عبد الوهاب، قراءة نقدية في كتاب الجنوبي (حياة شاعر مشاكس كما ترويها زوجته) مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 437، أبريل 1995

283- سعيد الكفراوي، وجها لوجه مع ادوار الخراط، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 432، نوفمبر 1994

ص

284- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 01 و 02، مجلد 23، 1994

285- صلاح فضل، قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل (القصيدة تمتلك أدوات السينما)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 448، مارس 1996

ط

286- طه وادي، الزمن الشعري في قصيدة الخيول، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 03، 1983

ع

287- عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة، وكتابة الخطاب في رواية (مجنون الألم)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، عدد 09، 1987

288- عبد العزيز السبيل، ثنائية النص (قراءة في رثائية مالك بن الريب)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 01،مجلد 27، سبتمبر 1998

289- عبد القادر عبو، مركزية التأويل للتواصل ومحاورة النص الشعري المعاصر (من الجرجاني إلى تودوروف و جاكبسون)، مجلة، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، عدد 41، مجلد 11، آب / أيلول 2000

290- عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، عدد 60، جانفي فيفري 1988

291- علي الدين هلال، التراث بين الأصالة و المعاصرة، مجلة الدوحة، وزارة الإعلام، قطر، عدد 113، مايو 1985

ق

292- قصي صالح درويش، جماليات العنوان في السينما (الفيلم السوري أنموذجا)، مجلة السينما، باريس، فرنسا، عدد 04، مارس / أفريل 2001

ك

293- كارل راتنر، ثلاثة تيارات في علم النفس الثقافي (دراسة نقدية)، ترجمة: كمال شاهين، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 101، ربيع الآخر، جمادى الأولى، 1421 هـ / يوليو، أغطس 2000

م

294- محمد المهدي، تجليات الفنان الكويتي، باسل القاضي (الإفلات من ذاكرة الزمن المفقود)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد 502، سبتمبر 2000

295- محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب (الساق على الساق)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 02، مجلد 28، 1998

296- محمود أمين العالم، لغة الشعر الحديث وقدرته على التواصل، مجلة الطريق، بيروت، لبنان، عدد 05، السنة 40، مجلد 40، تشرين الأول (أكتوبر)، 1981

ي

297- يحي القاسم، انزياح المصاحبات المعجمية (دراسة في شعر أمل دنقل)، مجلة، جامعة البعث، حمص، سوريا، عدد 01، مجلد 21، ذو القعدة 1419 هـ / آذار 1999

298- يسري خميس، نزار قباني (من طفولة نهد إلى هوامش في دفتر النكسة)، مجلة الهلال، دار الهلال، مصر، عدد 03، 23 ذو الحجة 1389 هـ السنة 78، أول مارس 1970

299- يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد 2، مجلد 15، 1996